UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

SAMARA FERNANDA ALMEIDA OLIVEIRA DE LÓCIO E SILVA GESKE

« LA ROSÉE SUR LES RUINES » :
UNE LECTURE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU
ROMAN INACHEVÉ *LE PREMIER HOMME* D'ALBERT CAMUS

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

« LA ROSÉE SUR LES RUINES » :
UNE LECTURE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU
ROMAN INACHEVÉ *LE PREMIER HOMME* D'ALBERT CAMUS

Samara Fernanda Almeida Oliveira de Lócio e Silva Geske

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em
Francês do Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do título
de Doutor em Letras.

Orientador : Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Samara Fernanda Almeida Oliveira de Lócio e Silva Geske

« La rosée sur les ruines » : une lecture du processus de création du roman inachevé *Le Premier Homme* d'Albert Camus.

Tese apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Area de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de doutorado que permitiu a dedicação exclusiva a esta pesquisa, assim como pela bolsa de doutorado sanduíche que permitiu o estágio no exterior.

À Claudia Amigo Pino, por esses doze anos de generosa orientação, pela liberdade de pesquisa que sempre me concedeu e por me ensinar a *como viver junto* na academia.

À Catherine Viollet (*in memoriam*) por ter me aberto as portas da França.

À Françoise Simonet-Tenant, Véronique Montémont et Philippe Lejeune da equipe Autobiografia e Correspondência do ITEM (antiga equipe Gênese e Autobiografia), pelo relatório final do meu estágio na França.

À Catherine Camus, pela sua generosidade intelectual em nos permitir ter acesso aos preciosos documentos do Fonds Camus.

À Marcelle Mahasela et Anne Aubert, do Fonds Camus, por sua paciência com os pesquisadores.

Aos funcionários da Biblioteca Méjanes, M. Philippe Ferrand, Laura e Vincent, por amarem o seu trabalho.

À Odile Teste, entusiasta de Camus, por sua ajuda preciosa com a revisão desta tese.

Ao Grupo Criação e Crítica, parceiros nas discussões, leituras e crescimento acadêmico.

A Raphael Araújo, por seu companherismo nas aventuras camusianas.

A Tatiana Barbosa, por sua amizade sempre presente e por tornar menos árida essa caminhada pelo mundo acadêmico.

Aos meus pais, Rita e Breno, por acreditarem que seria possível.

A André, por compartilhar comigo a alegria, e muitas vezes a dor, de tornar-se um doutor.

Soli Deo Gloria

Tu vois, là-bas, les champs de blé ? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé ! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé...

(Le Petit Prince, Antoine de Saint-Exupéry)

Pour André, qui m'a apprivoisé.

RESUMO

GESKE, S. F. A. O. L. S. « **O orvalho sobre as ruínas** »: uma leitura do processo de criação do romance inacabado *Le Premier Homme* d'Albert Camus. 2016. 513 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Partindo do estabelecimento de uma transcrição diplomática do manuscrito do romance inacabado *Le Premier Homme* de Albert Camus, o objetivo desta tese é propor uma leitura do processo de criação tendo por guia uma imagem camusiana: a do orvalho da manhã que se deposita sobre as ruínas, que condensa a ideia de uma busca, ao mesmo tempo pessoal e estética, de um equilíbrio profundo entre o passado e o presente, o antigo e o novo, entre o desejo de avançar e a necessidade do retorno, entre o movimento de inovação e o de retomada. Primeiramente, nosso objetivo é mostrar que desde os anos cinquenta Camus sonha com uma renovação como homem e como artista, mas este desejo de uma vida nova é no fundo um desejo de retornar aos primeiros anos de sua vida e aos primeiros escritos lançando sobre eles uma nova luz. Precisamente, é a ideia de um novo romance sobre a “Busca do Pai” que lhe permite de retomar suas primeiras notas e seus primeiros escritos sobre a “Infância Pobre”. Desta maneira, o começo e o fim da obra camusiana estão profundamente ligados: *O Primeiro Homem* pode ser compreendido como um grande projeto de escrita, cujo período de gestação se estendeu por vinte anos. Esta retomada, entretanto, só se tornou possível por meio do amadurecimento do escritor, que através do estabelecimento de uma teoria romance própria, consegue encontrar o equilíbrio, ausente no início, entre uma obra que se alimenta de sua experiência pessoal e o desejo de criar um universo ficcional. Neste aprendizado do escritor, os modelos de Proust e Tolstoi foram fundamentais para encontrar o equilíbrio entre o passado pessoal e histórico e a obra literária cuja escrita deposita um fresco orvalho sobre essas ruínas.

Palavras-chave: Camus ; *Le Premier Homme* ; manuscrito ; romance; autobiografia ; crítica genética

RÉSUMÉ

GESKE, S. F. A. O. L. S. « **La rosée sur les ruines** » : une lecture du processus de création du roman inachevé *Le Premier Homme* d'Albert Camus. 2016. 513 f. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A partir de l'établissement d'une transcription diplomatique du manuscrit du roman inachevé *Le Premier Homme* d'Albert Camus, l'objectif de cette thèse est de proposer une lecture du processus de création en ayant par guide une image camusienne : celle de la rosée du matin qui se dépose sur les ruines qui condense l'idée de la recherche, d'un point de vue personnel mais aussi esthétique, d'un équilibre profond entre le passé et le présent, l'ancien et le nouveau, entre le désir d'avancer et le besoin du retour, entre le mouvement d'innovation et celui de reprise. D'abord, notre but est de montrer que depuis les années cinquante, Camus rêve d'un renouvellement comme homme et comme artiste, mais cette envie d'une vie nouvelle n'est au fond qu'une envie de retour aux premières années et aux premiers écrits sur lesquels il veut jeter une lumière neuve. En effet, c'est l'idée d'un nouveau roman sur la « Recherche du père » que lui permet de reprendre ses premières notes et ses écrits de jeunesse sur « L'enfance pauvre ». De cette façon, le début et la fin l'œuvre camusienne sont profondément liés, *Le Premier Homme* peut être compris comme un grand projet d'écriture, dont la période de gestation s'est prolongée pendant vingt ans. Cette reprise ne serait pas possible que par le mûrissement de Camus comme artiste, qui à travers l'établissement d'une théorie du roman à lui, arrive à trouver l'équilibre, absent au début, entre une œuvre qui se nourrit de son expérience personnelle et l'envie de créer un univers fictionnel. Dans cet apprentissage de l'écrivain, le patronage de Proust et Tolstoï a été fondamental aussi pour trouver l'équilibre entre le passé personnel et historique et l'œuvre littéraire dont l'écriture dépose une fraîche rosée sur les ruines.

Mots-clés : Camus ; *Le Premier Homme* ; manuscrit ; roman ; autobiographie ; critique génétique

ABSTRACT

GESKE, S. F. A. O. L. S. « The Dew on the Ruins »: **a lecture of the creational processus of Albert Camus' unfinished novel *Le Premier Homme***. 2016. 513 f. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Starting from a diplomatic transcription of Albert Camus' unfinished novel *Le Premier Homme*, this thesis aims at proposing a lecture of the creational process following a camusian guideline: the dew of the morning that settles itself on the ruins. This image condenses an idea of a personal and aesthetical searching for a deep balance between past and present, the old and the new, between the desire of advancing and the need of returning, between a movement of innovation and a movement of retrieval. First, our goal is to demonstrate that since the 1950's Camus dreams with a renewal as man and as artist; however, this desire of a new life is at the end a desire to return to the first years of his life and to his first writings, but shedding a new light on them. Precisely, this is an idea of new novel about the "Search for the Father" which allows him to retake his first notes and his first writings about the "Poor Childhood". Then, the beginning and the end of camusian work are connected: The First Man can be understood as a big project of writing whose gestation period took twenty years. This retrieval, however, has only become possible through the maturing time of the writer who, by the establishment of his own new theory for the novel, could find out the balance, absent in the beginning, between a writing that feeds itself from his personal experience and the desire of creating a fictional universe. In this learning process, the models from Proust and Tolstoi were fundamental to find the balance between a personal and historical past and the literary writing whose writing process settles fresh dew on these ruins.

Key-words: Camus; *Le Premier Homme*; manuscript; novel; auto-biography; genetic criticism

ÉDITIONS ET ABRÉVIATIONS

Pour l'ensemble de l'œuvre de Camus l'édition utilisée a été celle des Œuvres Complètes de la Bibliothèque de la Pléiade, publiée par Gallimard : Tome I, 2006 ; Tome II, 2006 ; Tome III, 2008 ; Tome IV, 2008.

Les renvois aux textes sont signalés par les abréviations suivantes :

OC I	Œuvres Complètes, Tome I, 2006, 1931-1944
OC II	Œuvres Complètes, Tome II, 2006, 1944-1948
OC III	Œuvres Complètes, Tome III, 2008, 1949-1956
OC IV	Œuvres Complètes, Tome IV, 2008, 1957-1959

Toutes les reproductions de la transcription du manuscrit du roman *Le Premier Homme* ont été autorisées pour fin de recherche dans cette thèse seulement.

(Collection Jean et Catherine Camus, Centre de Documentation Albert Camus, Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence)

Pour plus d'informations voir la présentation en appendice.

TABLE DE MATIERES

TABLE DE MATIERES	10
PREMIERS MOTS	14
AVANT-PROPOS	18
REPRENDRE LA SPIRALE.....	18
APPRIVOISER LE REEL	21
LA ROSEE SUR LES RUINES	24
INTRODUCTION	28
PREMIÈRE PARTIE.....	31
CHAPITRE 1 : LA VITA NOVA DE CAMUS.....	32
1.1 UNE PORTE SE FERME, UNE AUTRE S'OUVRE.	32
1.2 LA CRISE QUI MONTE.....	34
1.3 1957 : LE PRIX NOBEL	38
1.4 LA CREATION LIBRE	41
1.5 LES ETAPES D'UNE GUERISON OU LE RETOUR AU ROYAUME	44
1.6 VIVRE SA <i>VITA NOVA</i> : ECRIRE LE ROMAN	48
1.7 UNE ECRITURE EN SUSPENS.....	54
1.7.1 <i>Biffures, ratures, suppressions</i>	55
1.7.2 <i>Les notes marginales</i>	59
CHAPITRE 2 : ÇA PREND !.....	62
2.1 « L'ŒUVRE DONT JE REVE »	62
2.2 LE TOURNANT DECISIF	66
2.2.1 <i>Du père au fils</i>	72
2.2.2 <i>La temporalité et la chronologie de l'écriture</i>	76
2.2.2.1 Première partie « Recherche du père »	76
2.2.2.1.1 Le premier chapitre : un hors-texte ?	81
2.2.2.2 Deuxième partie « Le fils ou le Premier Homme ».....	84
2.2.3 <i>Le choix du titre</i>	88
2.3 « DE-L' ABSURDE-A-L' AMOUR-PAR-LA-REVOLTE ».....	90
DEUXIÈME PARTIE	93
CHAPITRE 1 : LES MOTEURS DE L'ÉCRITURE	94
1.1 L'ART OU LA FIDELITE AU MONDE DES PAUVRES.....	95
1.1.1 « <i>La pauvreté ne se choisi pas</i> »	97
1.1.2 <i>La pauvreté comme souvenir</i>	100
1.1.3 <i>La culpabilité et l'expiation par l'art</i>	102
1.1.4 <i>Fuir et revenir à l'île pauvre du quartier</i>	105
1.1.5 <i>Le langage comme pont</i>	110
1.1.6 <i>Devenir un fils fidèle</i>	113
1.2 DU ROYAUME DU SILENCE AU MONDE DE LA CREATION	116
1.2.1 <i>Dire, écrire</i>	116
1.2.2 <i>Le silence et les bruissements d'une écriture</i>	117
1.2.3 <i>Le silence et la découverte de l'absurde : L'Étranger et Le Mythe de Sisyphe</i>	120

1.2.4 <i>Le silence et l'amour : l'écriture du Premier Homme</i>	123
1.2.5 <i>Écrire répare</i>	126
CHAPITRE 2 : UNE LONGUE GENÈSE	128
2.1 LES CAHIERS DE TRAVAIL : LA FRAICHE ROSEE	130
2.2 LES FEUILLETS JOINTS AU MANUSCRIT	131
2.3 DES CARNETS A L'ŒUVRE : EXPLORER LES RUINES	133
2.3.1 <i>Le dossier « Éléments pour Le Premier Homme »</i>	133
2.3.2 <i>L'usage des Carnets pour la composition du dossier « Éléments pour Le Premier Homme »</i>	135
2.3.2.1 Les frappes récupérées	135
2.3.2.2 La copie	137
2.3.2.3 L'appel aux pages des Carnets	138
2.3.3 <i>Les Carnets dans le manuscrit</i>	141
2.4 RETOUR AUX « SOURCES » : LES DOCUMENTS ELOIGNES	144
2.4.1 <i>Les écrits de jeunesse</i>	144
2.4.2 <i>Quelques plans anciens</i>	145
2.4.2 <i>L'élargissement des premières scènes</i>	149
2.4.3 <i>Adolescence et jeunesse</i>	153
2.4.3.1 L'univers de la jeunesse : sport, études et amours	155
2.4.3.2 La maladie, l'oncle	159
2.4.3.3 La mort de la grand-mère	163
2.4.4 <i>Le retour à la mère</i>	165
TROISIÈME PARTIE	169
CHAPITRE 1 : UNE THÉORIE DU ROMAN CAMUSIEN	170
1.1 « DE MOI-MEME A MOI-MEME »	170
1.1.1 <i>L'échec de « Louis Raingeard »</i>	171
1.2 LA CREATION CORRIGEE	174
1.2.1 <i>La recherche d'unité dans le monde</i>	174
1.2.3 <i>La révolte, c'est révolte contre Dieu</i>	176
1.2.4 <i>Le roman comme révolte</i>	178
1.2.5.1 Le modèle des arts plastiques	180
1.2.5 <i>De la création au réel</i>	182
1.3 VERS UNE THEORIE DU ROMAN CAMUSIEN	184
1.3.2 <i>Comment corriger le réel ?</i>	184
1.3.3 <i>De quel réel parle-t-on ?</i>	188
1.3.3.1 <i>Écrire sa vie pour écrire la vie : le roman autobiographique</i>	190
CHAPITRE 2 : ÉCRIRE LA VIE	193
2.1 LA VIE DANS LA PHILOSOPHIE	193
2.2 LA VIE DANS LE ROMAN	198
2.3 DU JOURNAL DE VOYAGE A LA NOUVELLE	199
2.4 LA CREATION CORRIGEE DANS L'ÉCRITURE DU ROMAN	201
2.4.1 <i>Donner unité à un moi déchiré et obscur</i>	201
2.4.2 <i>« Soi-même comme un autre »</i>	205
2.5 ENTRE DEUX CODES : LE ROMANESQUE ET L'AUTOBIOGRAPHIQUE	207
2.5.1 <i>Qui parle ? Les personnes de l'énonciation</i>	207
2.5.2.1 Est-il je ?	209
2.5.2 <i>L'usage de noms propres dans le manuscrit</i>	215
2.5.3 <i>L'imagination à partir du réel</i>	225

QUATRIÈME PARTIE	230
CHAPITRE 1 : LE ROMAN COMME MÉMOIRE	231
1.1 PROUST ET L'ESTHÉTIQUE CAMUSIENNE	233
1.1.1 <i>Quelques échos proustiens</i>	234
1.1.2 « <i>Un temps d'arrêt</i> ».....	235
1.1.3 <i>La création corrigée ou l'unification par la mémoire</i>	238
1.2 LE ROMAN SOUS LE PATRONAGE DE PROUST.....	242
1.2.4 <i>Où suis-je ?</i>	242
1.2.5 <i>Revenir à la patrie</i>	245
1.2.5 « <i>La fête de la vieillesse</i> ».....	249
1.2.5 <i>Camus, le Proust des pauvres</i>	251
CHAPITRE 2 : LE ROMAN COMME HISTOIRE.....	258
2.1 À LA RECHERCHE DU PÈRE INCONNU.....	259
2.1.1 <i>La guerre de 14-18 et le père</i>	265
2.1.2 <i>Le roman sous le patronage de Tolstoï</i>	268
2.1.3 <i>La colonisation et le père</i>	274
2.1.3.1 <i>Camus l'historien ?</i>	280
2.2 : LE PREMIER HOMME OU SAUVER L'AVENIR.....	287
2.2.1 <i>L'émergence du politique dans l'œuvre camusienne</i>	287
2.2.2 <i>Du passé à l'avenir, par le présent</i>	290
2.2.3 <i>La Seconde Guerre</i>	294
2.2.3.1 <i>La Résistance et la France occupée</i>	295
2.2.3.2 <i>La création corrigée et les camps de concentration</i>	300
2.2.4 « <i>L'Algérie</i> »	303
2.2.4.1 <i>La guerre dans le dossier de travail</i>	304
2.2.4.2 <i>La guerre dans le manuscrit</i>	306
2.2.4.4 <i>Un impossible avenir ?</i>	312
CONCLUSION.....	315
L'AMOUR DE L'AVENIR.....	315
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	324
APPENDICE	330
1. PRÉSENTATION DE LA TRANSCRIPTION :	330
2. DESCRIPTION DU DOSSIER « ÉLÉMENTS PREMIER HOMME ».....	339
3. L'USAGE DES <i>CARNETS</i> POUR LA COMPOSITION DU DOSSIER « ÉLÉMENTS »	343
3.1 <i>Copie</i>	343
3.2 <i>Référence au numéro des pages des Carnets</i>	348
ANNEXES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
1. TRANSCRIPTION DES FEUILLETS JOINTS AU MANUSCRIT.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2. REPRODUCTION DE QUELQUES FOLIOS DU MANUSCRIT	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3. IMAGES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4. TRANSCRIPTION DU MANUSCRIT	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

« Le secret que je cherche est enfoui dans une vallée d'oliviers, sous l'herbe et les violettes froides, autour d'une vieille maison qui sent le sarment. Pendant plus de vingt ans, j'ai parcouru cette vallée, et celles qui lui ressemblent, j'ai interrogé des chevriers muets, j'ai frappé à la porte de ruines inhabitées. Parfois, à l'heure de la première étoile dans le ciel encore clair, sous une pluie de lumière fine, j'ai cru savoir. Je savais en vérité. Je sais toujours, peut-être. Mais personne ne veut de ce secret, je n'en veux pas moi-même sans doute, et je ne peux me séparer des miens. Je vis dans ma famille qui croit régner sur des villes riches et hideuses, bâties de pierres et de brumes. Jour et nuit, elle parle haut, et tout plie devant elle qui ne plie devant rien : elle est sourde à tous les secrets. Sa puissance qui me porte m'ennuie pourtant et il arrive que ses cris me lassent. Mais son malheur est le mien, nous sommes du même sang. Infirme aussi, complice et bruyant, n'ai-je pas crié parmi les pierres ? Aussi je m'efforce d'oublier, je marche dans nos villes de fer et de feu, je souris bravement à la nuit, je hèle les orages, je serai fidèle. J'ai oublié, en vérité : actif et sourd, désormais. Mais peut-être un jour, quand nous serons prêts à mourir d'épuisement et d'ignorance, pourrai-je renoncer à nos tombeaux criards, pour aller m'étendre dans la vallée, sous la même lumière, et apprendre une dernière fois ce que je sais. »

(Albert Camus, « Retour à Tipasa », 1952)

PREMIERS MOTS

« Ce mois d'août a été comme une charnière - une grande respiration avant de tout délier dans un effort délirant. Provence et quelque chose en moi qui se ferme. Provence comme une femme qui s'appuie. Il faut vivre et créer. Vivre à pleurer - comme devant cette maison aux tuiles rondes et aux volets bleus sur un coteau planté de cyprès. »

(*Carnets*, Camus)

L'histoire de cette recherche se divise en deux moments bien précis : avant et après mon voyage en France. En août 2013, grâce à une bourse de stage de recherche à l'étranger du gouvernement brésilien (CAPES/PDSE), j'ai pu rejoindre, sous la direction de Catherine Viollet, l'équipe Genèse et Autobiographie¹ de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes). Les échanges avec Viollet ainsi que les discussions avec les membres de l'équipe ont été fondamentaux pour le développement de cette recherche. Ainsi, afin de partager avec eux mes découvertes ainsi que mes doutes, la rédaction de cette thèse s'est démarrée en langue française et j'ai décidé, malgré toutes les difficultés de cette entreprise, de le mener à terme. Ce choix se doit aussi à mon envie de communiquer avec d'autres chercheurs que les brésiliens et d'insérer cette recherche, qui touche à des questions inédites du processus de création de ce roman inachevé, au sein des études camusiennes. Je prie donc la bienveillance de mon lecteur.

Bien que je fusse engagée dans cette équipe à Paris, je choisis d'habiter en Provence afin de pouvoir étudier le manuscrit du roman inachevé *Le Premier Homme* d'Albert Camus. Le Fonds Albert Camus qui garde les manuscrits de la plupart des œuvres de l'écrivain fait partie du Centre de Documentation Albert Camus et se trouve dans la sympathique bibliothèque publique d'Aix-en-Provence. Une gigantesque reproduction de *L'Étranger* à l'entrée du bâtiment vous met déjà dans l'ambiance et signale l'importance de ce fonds pour la bibliothèque ainsi que pour la ville. Le centre conserve également la mémoire de tout ce qui

¹ Cette équipe est née d'une heureuse rencontre entre critique génétique et la théorie de l'autobiographie: parler de cette rencontre, c'est parler inévitablement de Philippe Lejeune et de Catherine Viollet qui ont créé cette équipe en 1995 afin de rassembler de chercheurs intéressés à explorer les traces spécifiques des écrits autobiographiques du point de vue de sa genèse (Après la disparition de Mme Viollet, l'équipe s'est réorganisée et s'appelle maintenant « Autobiographie et Correspondances »). Bien que chaque œuvre soit unique et son processus d'élaboration plus encore, il a été possible de relever de points communs, de regrouper les analyses à partir de certaines problématiques partagées. Nous faisons référence ici à deux articles fondamentaux qui essaient de donner une base théorique à des études « pratiques » qui avaient déjà été menées par les deux chercheurs : « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques » (Revue *Genesis*, n°16, « Autobiographies », Jean-Michel Place, Paris, 2001) de Viollet et « Génétique et autobiographie » de Lejeune (*Lalies* n°28, Paris, Éditions Rue d'Ulm - Presses de l'École Normale Supérieure, 2008).

a été produit autour de l'œuvre camusienne (critique, traductions, articles, mémoire d'expositions, iconographie, etc.), de cette façon, le stage de recherche m'a permis en outre d'étudier le manuscrit, avoir accès à une ample bibliographie qui a enrichi mon travail.

L'année 2013 était particulièrement spéciale parce qu'on allait fêter le centenaire de Camus et la bibliothèque préparait une grande exposition dont le thème était « Albert Camus citoyen du monde ».

À cause de l'exposition je n'ai pu démarrer mon travail sur le manuscrit qu'en janvier et pendant quatre mois ininterrompus je me suis penchée sur les 144 pages qui formaient le dossier pour en tirer une transcription diplomatique. Je n'ai pas rencontré beaucoup de difficultés à saisir la lettre de Camus parce que j'ai pu m'appuyer sur l'édition publiée du texte. Cette familiarité avec la lettre vite apprise m'a aidé à déchiffrer tout ce qui n'avait été pas encore transcrit : les parties biffées et hachurées, ainsi que les notes en marge du manuscrit. Je dois avouer que la partie la plus difficile de ce travail fut maîtriser les ressources du Word afin de prendre compte de toutes les particularités du manuscrit, car il y avait des pages où Camus écrivait sur tous les sens.

Cette plongée dans l'écriture camusienne m'a permis de lire d'autre façon un texte que je connaissais bien. En suivant le moindre détail, la moindre oscillation de sa plume, j'avais l'impression de créer avec lui. En effet, transcrire c'est une activité passionnante et sérieuse. Lejeune, dans un très beau texte², nous parle de cette expérience située entre copier et traduire. Transcrire, c'est passer un texte d'une écriture à une autre, c'est vraiment entrer dans l'écriture d'autrui en se délivrant de soi-même.

Une fois la transcription finie, je n'étais pas encore satisfaite à cause d'un simple détail : le manuscrit conservé par la bibliothèque était une copie effectuée par un processus d'héliogravure, où le texte est reproduit sur une transparence. Le travail sur une copie impose quelques restrictions, par exemple, lorsque quelques mots sont écrits après une recharge de l'encre et l'écriture devenait épaisse et presque illisible. D'ailleurs, par la copie, il n'est pas possible d'apprendre quelques éléments qui sont fondamentaux pour une recherche en critique génétique, tels la couleur d'encre, la qualité du papier, l'usage et la manipulation des folios.

Sans prétention, j'ai envoyé quelques questions à la fille de Camus qui conserve le manuscrit original et par surprise elle m'a invité chez elle pour que je pusse trouver mes

² « Transcrire » In: Degrés, n° 136-137, 2008-2009. Disponible sur: <http://www.autopacte.org/Transcrire.html>

réponses. Nous arrivons alors à Lourmarin, au milieu d'un superbe printemps, à la Rue Albert Camus et à la maison achetée par Camus en 1958. Dans un coin de la salle, aujourd'hui rempli de livres, était le pupitre où il avait l'habitude d'écrire debout. Son bureau est là encore dans la salle qui sert actuellement à la gestion de son œuvre. La terrasse, son endroit préféré, conserve encore la même table en fer-blanc et notamment, la même vue sur les oliviers, les cyprès, les montagnes. Ce fût à cet endroit où il avait écrit une grande partie du *Premier Homme* et que j'ai eu le manuscrit original entre mes mains. Et je ne pouvais pas cacher mon émotion à imaginer que des années avant Camus était là, seul, dans la maison vide qu'il venait d'acheter et qui c'était sur la terrasse où je me trouvais, qu'il avait écrit la plupart de son manuscrit. (Voir image 1 et 2 de l'Annexe)

Puisque ma transcription était déjà terminée j'ai pu m'attarder à des petits détails, à des mots que je n'étais pas arrivé à transcrire et notamment à quelques particularités qui n'avaient été pas même répertoriées pas l'édition de la Pléiade. Par exemple, il m'a été possible de relever toutes les fois que Camus change la couleur de l'encre d'une page à l'autre ou à l'intérieur d'une même page ou encore la manipulation des folios, lorsque Camus coupe des morceaux et les épingle dans d'autres pages. Pourtant, la transcription de ce document n'a pas été pour moi une fin en soi, mais un premier pas vers l'étude du processus de création du roman.

Ce fut à cette visite que j'ai eu l'heureuse occasion de rencontrer Catherine, la fille de l'écrivain, qu'y habite encore. Elle m'a parlé de son travail de transcription de ce manuscrit inachevé et orphelin de son auteur, car pour elle, le faire, c'était une façon d'être plus proche de son père. Et elle a conclu avec une constatation assez triste afin de justifier cette reprise : « Tous les deux, le manuscrit et moi, sommes devenus d'orphelins ». Cette image devient encore plus bouleversante lorsqu'on se rappelle que *Le Premier Homme* raconte aussi l'histoire de Jacques Cormery, un orphelin de la Première Guerre mondiale qui est, finalement, l'histoire de Camus lui-même. Ainsi, devant elle, j'ai compris en quelque sorte pourquoi ce manuscrit, trouvé parmi les débris de l'accident, n'était pas disponible à la bibliothèque. Je suis infiniment reconnaissante à Mme Camus, qu'avec une grande générosité intellectuelle, m'a permis d'avoir accès à ces précieux documents.

Au milieu de ce mai bondissant de découvertes et des joies, je ne savais pas encore tous les retentissements que cette image aurait en moi. À l'automne, cette thèse est devenue aussi orpheline. Catherine Viollet, ma codirectrice en France, envers qui j'ai une dette de gratitude pour ces conseils et ces encouragements, venait de disparaître justement au moment où elle venait d'avoir sa retraite.

Je suis encore revenue à la maison de Camus afin de voir le dossier de travail composé pour le roman conservé aussi par sa fille, où j'ai pu aussi relever d'importantes informations qui n'avaient pas été communiquées par l'édition des Œuvres Complètes.

Après cette aventure française, je suis revenue au Brésil où j'ai pu retrouver ma directrice ainsi que mon groupe de recherche qui m'ont aidé, par ces discussions toujours pertinentes, à trouver un regard et une voix propres devant la masse des documents qui j'avais apporté.

AVANT-PROPOS

« À chaque aube, la création recommence »

(OC III, p. 992)

Reprendre la spirale

Il est bien connu que Camus écrivait par cycles organisés autour des thèmes de l'absurde, de la révolte et de l'amour, représentés par les mythes de Sisyphe, de Prométhée et de Némésis³. Chaque cycle était composé par une triade d'œuvres : un récit, un essai et des textes dramatiques. Je pourrais écrire avec Camus que « *L'Étranger* est [mon] point zéro ainsi que le Mythe. » (OC II, p. 952), puisque ce récit et cet essai qui composaient le cycle de l'absurde ont été le sujet de mon mémoire de master. À l'aide de l'image de la spirale, j'avais lu le processus de création de *L'Étranger* comme un grand mouvement de reprise de ses textes antérieurs. Du point de vue philosophique, j'avais montré que l'absurde n'était pas quelque chose de nouveau dans la pensée camusienne, ainsi que le thème des noces avec le monde n'était nullement disparu du cycle de l'absurde. Ces deux thèmes figuraient déjà ensemble dans les écrits de jeunesse et dans ses premiers essais littéraires (*Noces* et *l'Envers et l'Endroit*), bien avant la composition du cycle. Ainsi, mon objectif fut de montrer que non seulement l'absurde était présent comme un thème dans le récit, mais aussi l'idée de noces.

De la même façon, j'ai découvert que le germe de la révolte était dans l'absurde, ainsi que l'amour était dans la révolte, mais que l'amour en effet, était là depuis le début dans le thème des noces. Je me suis aperçue ainsi que les écrits de jeunesse avaient plus d'importance qu'on ne l'imaginait, car à vingt ans d'écart, le dernier texte écrit par Camus, le roman inachevé le *Premier Homme*, avait un lien profond avec ses premiers écrits.

Nous pouvons ainsi remarquer que les thèmes des cycles envisagés par Camus n'étaient pas repliés sur eux-mêmes, et le passage de l'un à l'autre ne représentait pas pour lui un progrès téléologique⁴. Ils se soutenaient au contraire à partir d'une interdépendance : selon

³ « I. Le Mythe de Sisyphe (absurde). - II. Le Mythe de Prométhée (révolte). - III. Le Mythe de Némésis. » (OC IV, p.1093)

⁴ En effet, Camus refuse le progrès téléologique de l'histoire : « Le monde n'est pas dans une pure fixité ; mais il n'est pas seulement mouvement. Il est mouvement et fixité. La dialectique historique, par exemple, ne fuit pas indéfiniment vers une valeur ignorée. Elle tourne autour de la limite, première valeur. Héraclite, inventeur du

Camus, l'évolution d'une pensée ne se fait pas en ligne droite, mais selon une sorte de spirale (ascendante ou non), où l'écrivain se répète en même temps qu'il progresse, « où la pensée repasse par des anciens chemins sans cesser de les surplomber ». (1965, p. 1615) Pour J. Lévi-Valensi, la spirale est la figuration spatialisée de ce que Camus nomme « l'obstination » de l'écrivain « d'une évolution qui ne renie pas son passé et pourtant s'en détache, qui englobe chacune des expériences nouvelles du créateur et l'intègre à son mouvement continu et répétitif sans nier sa nouveauté [...] (2006, p. 497)

Chez Camus, la répétition n'est pas un concept complètement négatif⁵, il y voit même une caractéristique de quelques écrivains classiques qui sont ceux qui savent se répéter. (OC I, p. 897) Il remplace donc l'idée d'une répétition stérile et vide pour celle d'une répétition génératrice, dont une note de travail pour *Le Premier Homme* réussit bien à l'illustrer : il s'agit de l'image d'un âne aveugle « qui patiemment pendant des années tourne autour de la noria » et que « de cette lente avancée en rond, apparemment stérile, monotone, douloureuse » fait jaillir des eaux inlassablement (OC IV, p. 942). L'écrivain est semblable à cet âne, c'est en se répétant qu'il fait tourner la roue. Obstiné, il tourne autour d'une même idée pour qu'elle s'étale dans plusieurs œuvres.

Lorsque Camus écrit sur Sade, Stendhal et Proust⁶, dans son essai « L'Intelligence et l'Échafaud » de 1943, nous comprenons le sens de cette obstination : « d'un sentiment unique qui les a pour toujours envahi, ils font une œuvre aux visages à la fois différents et monotones. » (OC I, p. 899). Cette même idée était présente dans *Le Mythe de Sisyphe*, avec des légères modifications Camus affirme qu' : « aucun artiste n'a jamais exprimé plus d'une seule chose sous des visages différents. [...] Car l'œuvre d'art aussi est une construction et chacun sait combien les grands créateurs peuvent être monotones. » (OC I, p. 285) La monotonie est alors envisagée comme la répétition d'un même thème par des différentes perspectives : les œuvres d'un artiste ne doivent pas être une suite de « témoignages isolés » (OC I, p. 297), mais elles doivent former un tout, « où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent ». (OC III, p. 402) Camus voit l'ensemble de son œuvre sous cette même grille :

devenir, donnait cependant une borne à cet écoulement perpétuel. Cette limite était symbolisée par Némésis, déesse de la mesure, fatale aux démesurés. » (OC III, p. 315)

⁵ Même si elle est envisagée parfois comme quelque chose de stérile : les intellectuels français sont vus comme « ceux que se répètent » en faisant allusion à une parole vide.

⁶ A propos de la répétition chez Proust voir l'article « Proust ou l'écriture vagabonde » d'Almuth Grésillon où à partir du thème de la « Matinée Matinée chez la Princesse de Guermantes » du *Temps retrouvé*, elle montre que ce thème était déjà présent depuis *Contre Sainte-Beuve* et dans *Jean Santeuil*. Il se répète aussi dans tous les volumes de *La Recherche* et devient le moteur de l'action romanesque. Grésillon attire l'attention sur le fait que depuis le début ce thème se transforme, s'étale, change et obéit à des nouveaux principes.

Je ne suis nullement passé de l'œuvre d'imagination à l'ouvrage de morale. Le thème qui m'intéressait avant la guerre, je l'ai traité sous trois formes différentes : l'essai avec *Le Mythe de Sisyphe*, le roman avec *L'Étranger*, le théâtre avec *Le Malentendu* et *Caligula*. [...] Loin qu'il ait évolution dans aucun cas il y a au contraire obstination à présenter dans de genres différents des visages particuliers d'une même œuvre ou d'une même entreprise. (1965, p. 1614)

La répétition établit ainsi l'unité de l'œuvre à l'intérieur d'un même cycle, où il est question surtout d'une unité thématique. Mais elle peut être observée de façon macroscopique dans l'ensemble de l'œuvre, par exemple, l'image de l'envers et l'endroit des premiers essais n'est rien d'autre que l'idée de communion et divorce du *Mythe*, qui se présente aussi comme l'image de l'exil et le royaume aux derniers écrits. De 1937 à 1957, nous y voyons à la fois la répétition et l'évolution d'une même idée, néanmoins cette évolution ne doit pas être lue dans une grille positiviste, mais comme l'espace d'une recherche inaccomplie et toujours renouvelée⁷. Nous pourrions ajouter d'autres exemples de l'œuvre prise comme un tout, mais cette unité peut être aussi observée de façon microscopique dans un ensemble de textes : c'est l'idée de l'envers et l'endroit qui donne l'unité aux essais de la jeunesse ; dans la prière d'insérer de *L'Été*, Camus explique que ce tout diachronique (les essais ont été écrits entre 1939 et 1953) tire sa cohérence « d'une unité d'inspiration », « un thème qu'on pourrait appeler solaire » qui témoigne avant tout « d'une longue fidélité »⁸. Le même se passe avec la prière d'insérer de *L'Exil et le Royaume*, un recueil de six nouvelles, publié en 1957 : « Un seul thème, pourtant, celui de l'exil, y est traité de six façons différentes, depuis le monologue intérieur jusqu'au récit réaliste. » (OC IV, p. 123)

De la même façon, cette thèse représente un des visages de mon obstination qui voit toute l'œuvre de Camus comme une grande spirale. Dans les pages qui suivent, nous soutiendrons que le processus de création camusien pour son dernier roman épouse cette forme spiralée (qui synthétise le mouvement linéaire et circulaire)⁹ de répétition et

⁷ Camus s'est toujours plaint d'être tâché comme « le philosophe de l'absurde », car il ne signifiait pour lui qu'un point de départ : « Je ne sais pas ce que je cherche, je le nomme avec prudence, je me dédis, je me répète, j'avance et je recule. On m'enjoint pourtant de donner les noms, ou le nom, une fois pour toutes. Je me cabre alors ; ce qui est nommé, n'est-il pas déjà perdu ? Voilà du moins ce que je puis essayer de dire. » (OC III, p. 602)

⁸ *L'Été*, « Prière d'insérer », Gallimard, 1954.

⁹ Nous faisons référence à l'idée proposée par Zimmermann dans l'article « La spirale: forme de pensée de la création »: « Andrej Belyi, le plus important poète, écrivain et théoricien symboliste, fils du mathématicien Andrej Bugaev, dans son essai *Saintes couleurs* (*Svjaščennye cveta*, 1903), lit les formes géométriques fondamentales comme des formes du temps : la ligne droite représente l'écoulement linéaire du temps ; le cercle, l'éternel retour ; la spirale, comme synthèse de la droite et du cercle, la réunion des temps linéaire et cyclique. » Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223367>. Consulté le 17 mai 2015.

progression, ou encore de reprise et innovation. Il faut donc que cette thèse reprenne aussi cette spirale et repasse par d'anciens chemins avant d'avancer.

Apprivoiser le réel

Depuis le début de mes recherches, il m'a toujours semblé énigmatique que dans les plans d'ensemble de son œuvre, l'écrivain n'ait jamais inclus ses deux premiers recueils d'essais, même s'il considérait *L'envers et l'endroit* comme la source de tout ce qu'il a produit après.

En lisant la préface publiée en 1958 pour la réédition des essais de *L'envers et l'endroit*, on s'aperçoit que Camus reconnaît maintes fois des problèmes techniques dans son écriture et qu'il a des résistances artistiques à republier des textes dont la forme lui paraît maladroite. Il se justifie en reconnaissant qu'à vingt-deux ans on sait à peine écrire. Cependant, malgré ces maladresses dues à une sorte d'immaturité littéraire, il ne renie rien de ce qu'il avait exprimé dans ces pages et conclut que ses thèmes les plus chers étaient déjà là : « cette vieille femme, une mère silencieuse, la pauvreté, la lumière sur les oliviers d'Italie, l'amour solitaire et peuplé » (OC I, p. 36). Ces thèmes, à son tour, Camus les avait puisés de son expérience personnelle, il s'agit des images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert. (OC I, p. 38)

J'ai ainsi constaté qu'il admettait un problème de forme dans ses premiers textes tout en exaltant le fonds, c'est dans ce sens qu'il les avait considérés comme des essais dans son acception la plus stricte : ils étaient envisagés comme une ébauche à reprendre, mais aussi comme une esquisse d'une œuvre à venir. D'après ce point de vue, on comprend l'étrange envie de Camus de récrire une œuvre déjà publiée : « Si [...] je ne parviens pas un jour à récrire *L'Envers et l'Endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien » (OC I, p. 38). Ce désir d'un retour est dû forcément à cette conscience qu'il y a, dès le début de son œuvre, un problème qui est resté sans solution. La réécriture avec laquelle il rêve ne pourrait naître qu'à condition qu'il trouve un équilibre entre le fond et la forme : « entre ce que je suis et ce que je dis », déclare Camus dans la préface. Quel est donc ce problème esthétique ?

Le voici : comment écrire la vie, comment ne pas trahir « ces deux ou trois images simples et grandes » par un « déguisement trop apprêté », comment « leur donner une forme, sans cesser de faire entendre sa voix » ? (OC I, p. 38)

Depuis que Camus commence à écrire, il semble sensible à tout le potentiel de ses expériences personnelles comme le matériel brut où il peut bâtir sa création. Mais il faut de l'expérience pour savoir tailler une œuvre d'art à partir de cette expérience (OC II, p. 862), il faut être « expert » afin de « savoir unir à doses à peu près égales le naturel et l'art ». (OC I, p. 38)

Le grand problème des écrits de jeunesse et des premières tentatives romanesques, dont Camus semble bien conscient puisqu'il ne les publie pas, c'est justement d'être trop collé à ces expériences. Dans ses deux premiers textes de 1933 « Le Courage », « L'Hôpital du quartier pauvre » et « Les voix du quartier pauvre » de 1934, ce sont quelques épisodes biographiques qui résument toute l'intrigue, il n'y a, ni une histoire à suivre, ni un personnage central, comme s'il voulait rendre compte du vécu d'une façon plus impersonnelle. Il s'aperçoit alors qu'il peut unir tous ces épisodes dans un seul récit dont un personnage central pourrait assurer la cohérence. Cette première tentative d'écrire un récit va échouer, car il n'y a pas encore une histoire, juste des épisodes juxtaposés qui n'aboutissent qu'à un fragment inachevé nommé « Louis Raingear », dont l'écriture peut-être située entre 34 et 36. Mais Camus semble déterminé à employer ces épisodes dans un texte littéraire et c'est pour cette raison que quelques extraits de ses premiers textes seront récupérés dans deux essais de *L'Envers et l'Endroit*. Pour l'écriture des trois autres, Camus semble avoir bien maîtrisé la leçon, car ce seront quelques épisodes biographiques, notamment les voyages qu'il effectue en 1935, qui vont constituer l'argument sur lequel ces essais vont être écrits. Ces essais publiés en 1937 furent écrits entre 1935 et 1936.

Dans cette nébuleuse composée par des écrits de jeunesse, jusqu'à la publication des essais de *L'Envers et l'Endroit*, le processus de création a été entrepris par un mouvement de reprise (il recopie mêmes des extraits d'un texte à l'autre) et d'innovation. D'après l'étude attentive de Jacqueline Lévi-Valensi (2006), qui restitue le fragment nommé « Louis Raingear », nous pouvons affirmer qu'en concomitance avec l'écriture des essais, Camus va tenter de composer un récit dans lequel ces mêmes expériences personnelles vont entrer, mais au service d'une intrigue plus ample où ces éléments venus du réel seront arrangés. Il s'agit de *La Mort Heureuse*, où nous pouvons trouver des extraits complètement recopiés de textes antérieurs, ainsi que d'autres éléments qui ont été légèrement changés. J. Lévi-Valensi va parler d'un vrai pillage de personnages, d'événements et de thèmes au profit du nouveau roman (2006, p. 208). Camus va cependant renoncer à sa publication en reconnaissant, comme pour les essais, des problèmes techniques : il n'a pas réussi encore à faire exister un personnage et à créer une intrigue où ses expériences personnelles pouvaient subsister aussi.

Comme le remarque A. Abbou, Camus découvre « l'impossible gageure de maintenir unité et cohérence à des épisodes étrangers les uns aux autres, soumis antérieurement à un autre schéma narratif. » (OC I, p. 1148) Il y renonce et décide de récrire le roman. (OC II, p. 853)

La réécriture est abandonnée au profit d'un nouveau texte, il s'agit de *L'Étranger*, avec lequel il a réussi à faire tenir un récit, mais au prix de renoncer à ces éléments venus de son expérience personnelle ¹⁰ (même s'il emprunte encore quelques éléments de la composition de *La Mort Heureuse*¹¹). Nous pouvons observer ainsi une sorte d'épuration profonde de ces éléments venus du réel, ils ne sont plus qu'un écho lointain de ces textes passés. J. Lévi-Valensi, dans son étude approfondie des premiers écrits, montre qu'ils pavent le chemin d'un lent apprentissage de l'écrivain. Ils assurent finalement la naissance de Camus comme romancier avec la réussite de *L'Étranger*. (1982, p. 158)

Désormais, ce mouvement de reprise des textes antérieurs va s'arrêter et nous avons l'impression, un bref moment, que le problème a été résolu. Pourtant le problème du réel va prendre d'autres proportions : celui de l'Histoire à laquelle tous les hommes de son temps sont confrontés. Mais l'écrivain semble le résoudre aisément en l'abordant dans *La Peste* au moyen de l'allégorie, qui sera perçue, au contraire, comme une tentative de fuir le réel. Même si Camus est réfractaire aux critiques et se défend, en exposant les raisons esthétiques qui l'ont poussé à choisir cette forme d'expression, il semble en tenir compte pour la suite de son œuvre.

L'inquiétude sur les rapports que le réel entretient avec l'art va demeurer encore, car il demande à la fois une solution théorique et pratique. La solution théorique sera proposée par le chapitre « Révolte et Art » de *L'Homme Révolté* dans lequel Camus va mettre en place une esthétique de la révolte consignée déjà dans les *Carnets* en 1945 (OC II, p.1028-1029, p. 1037). La mise en pratique peut être observée dans les œuvres suivantes : *La Chute* en 1956 et les nouvelles de *l'Exil et le Royaume*, en 1957. Dans la nouvelle de 56, par exemple, nous pouvons apercevoir des échos de la crise personnelle et intellectuelle vécue par Camus ; dans les expériences des personnages des nouvelles suivantes, l'expérience personnelle de Camus est encore là : *Jonas ou l'artiste au travail* naît de la référence à une crise de Camus en tant qu'artiste, et *La Pierre qui pousse* est redevable du *Journal de Voyage* en Amérique du Sud.

L'écrivain a donc réussi à maîtriser ce travail d'épuration du réel en le revêtant d'une signification plus ample : au lieu de rendre compte d'un événement vécu par un seul individu, par le moyen de l'art, il réussit à universaliser ces mêmes événements en leur donnant une

¹⁰ Par exemple, Mersault va habiter Rue de Lyon à Belcourt, la même adresse où Camus est grandi.

¹¹ Par exemple, le thème de la mort de la mère.

signification qui les dépassait. Autrement dit, il s'agit de dépasser la représentation pure du réel pour lui donner une forme.

Mais, comme une glu qui s'accroche à l'âme, le problème de ses débuts demeure. Autrement dit, comment réussir à écrire sur son enfance, sur cette famille pauvre, sur sa jeunesse et sa maladie, comment simplement la vie d'un homme peut se transformer en matière de création ?

Le moment où Camus semble avoir trouvé une solution esthétique à son problème primordial est exactement marqué par un retour en arrière sur les thèmes abordés dans les premiers écrits. Cette plongée est si profonde qu'elle se fait même par un retour concret dans lequel il revisite ses premiers textes et ses premières notes, soit en les recopiant dans des nouveaux supports soit en les greffant tels quels à un nouveau dossier. Le projet de *Premier Homme* est donc la rencontre du retour aux premiers thèmes de l'enfance tels qu'ils figuraient aux premiers écrits avec le mûrissement de Camus comme artiste qui innove lorsqu'il arrive à trouver la solution esthétique qui lui permet d'écrire sur sa propre vie par le moyen d'un roman.

La rosée sur les ruines

Ainsi, si nous voulons comprendre le processus de création du roman nous devons avant tout prendre en compte ce mouvement de reprise qui vient sceller un mouvement commencé vingt ans auparavant. C'est pour cette raison qu'il avait étrangement écrit qu'en 1958 son œuvre n'était même pas commencée ! (OC I, p. 38).

Camus voit clairement dans ce mouvement de reprise et d'innovation un principe qui régit son art et sa vie et qu'il réussit à condenser magistralement par une image : celle d'un matin à Tipasa dans laquelle la rosée se dépose sur les ruines, dans laquelle une fraîche lumière illumine les pierres humides¹². Il s'agit d'un moment unique dans lequel le nouveau et l'ancien arrivent à vivre ensemble, à se mélanger même.

¹² « Au matin à Tipasa la rosée sur les ruines. La plus jeune fraîcheur du monde sur ce qu'il a de plus ancien. C'est là ma foi et selon moi le principe de l'art et de la vie. » (OC IV, p. 1210) « Tipasa. Pluies et soleil. Les absinthes trempées d'eau. Et des coulées de fraîche lumière sur les ruines humides. La même émotion, toujours neuve. » (OC IV, p. 1219)

En effet, après l'image de l'envers et l'endroit, c'est-à-dire, d'une contradiction qui doit être maintenue¹³, Camus élit cette deuxième image, qui n'est plus seulement spatiale, mais temporelle : celle qui relie le passé et le présent¹⁴.

Nous pouvons bien remarquer ces images liées à une double temporalité dans les poèmes en prose de *La Postérité du Soleil* : « Le Premier amour t'attend à la fin des jours » (OC IV, p.706) ou encore « Des vieux troncs de saules jaillissent des gerbes de branches fraîches. C'est le premier jardin du monde. À chaque aurore, le premier homme » (OC IV, p.688). Ce mouvement spiralé peut être pensé à partir du concept de l'éternel retour nietzschéen ou encore en des termes plus camusiens, d'un éternel présent ou d'un « éternel matin » (OC IV, p. 1255). L'image du « matin » va aussi représenter cette idée de fraîcheur : « Certains matins, au détour d'une rue, une délicieuse rosée tombe sur le cœur puis s'évapore. Mais la fraîcheur demeure encore et c'est elle, toujours, que le cœur exige. » (OC III, p.610) Mais aussi d'un « recommencement » toujours répété depuis la création du monde¹⁵. Enfin, le premier homme est celui qui va grandir « sous la lumière des premiers matins du monde ». (OC IV, p.861)

En effet, c'est dans *La Postérité du soleil* que nous voyons apparaître pour la première fois la référence à cette idée : le premier homme qui est celui qui en étant le même, doit renaître à chaque nouvelle aurore. Cette idée de primauté s'est liée aisément à la référence au premier homme créé par Dieu, Adam. Camus lui-même assure cette lecture : « En réalité, chacun de nous, y compris moi, est d'une certaine façon le premier homme, l'Adam de sa propre histoire. »¹⁶ Toute la particularité de l'Adam biblique n'est pas seulement d'être le

¹³ « C'est vrai que les pays méditerranéens sont les seuls où je puisse vivre, que j'aime la vie et la lumière ; mais c'est vrai aussi que le tragique de l'existence obsède l'homme et que le plus profond de lui-même y reste attaché. Entre cet envers et cet endroit du monde et de moi-même, je me refuse à choisir. Si vous voyez un sourire sur les lèvres désespérées d'un homme, comment séparer ceci de cela ? » (OC I, p. 73) L'envers et l'endroit sont comme les deux faces d'une même monnaie.

¹⁴Walter Benjamin, dans *Origine du drame baroque allemand* choisit justement la ruine comme l'image qui réussit à synthétiser le temps et l'espace. Camus ne dit rien d'autre lorsqu'il remarque que la ruine marque quelque chose de permanent, quelque chose qui dure devant les hommes qui passent sur cette terre (OC I, p. 1237)

Les essais de *Noces* et de *L'été* sont saturés d'images de ruines, où le passé est présentifié à chaque jour qui naît : « J'avais toujours su que les ruines de Tipasa étaient plus jeunes que nos chantiers ou nos décombres. Le monde y recommençait tous les jours dans une lumière toujours neuve. » À la fin de cette essai, Camus reconnaît tout le pouvoir de la lumière : « Ô lumière ! C'est le cri de tous les personnages placés, dans le drame antique, devant leur destin. » (OC I, p.613) dont nous trouvons un écho à la fin de *L'Homme Révolté*, c'est la lumière de la pensée de midi qui permettra à l'homme européen de « parmi les ruines », préparer une renaissance. (OC III, p. 323)

¹⁵ « Une matinée liquide se leva, éblouissante, sur la mer pure. Du ciel, frais comme un œil, lavé et relavé par les eaux, réduit par ces lessives successives à sa trame la plus fine et la plus claire, descendait une lumière vibrante qui donnait à chaque maison, à chaque arbre, un dessin sensible, une nouveauté émerveillée. La terre, au matin du monde, a dû surgir dans une lumière semblable. » (OC III, p. 611)

¹⁶Il Gazzettino" (Venise) du 9 juillet 1959

premier dans l'ordre chronologique, mais d'être à ce moment seul sur cette terre, c'est-à-dire, qu'il était son seul paramètre.

Dans une note de travail dans le cahier VIII, Camus note : « *Roman. 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. » (OC IV, p. 1208). Jacques Cormery, doit découvrir ainsi qu'à cause de l'absence d'un père (remarquons qu'Adam c'est le seul humain qui n'a pas été géré par un autre, différemment d'Ève qui a été créé à partir de lui), il doit grandir seul, se construire comme homme, mais que finalement il n'est pas le seul à le vivre, avant lui, d'autres hommes, de la même race que la sienne ont subi la même infortune¹⁷. Ainsi il doit conclure qu'il est, et qu'en même temps, il n'est pas le premier homme, qu'il fait partie en effet d'une lignée de « premiers hommes ».

Nous envisageons ainsi, dans le processus de création du roman le même principe d'art : si on pense aux écrits de jeunesse, *Le Premier Homme* n'est pas le premier, car il s'alimente beaucoup de ces premiers écrits, il n'est au fond qu'un retour, une réécriture. Mais il y a à l'intérieur de ce processus quelque chose qui n'était pas au début, quelque chose qui doit « grandir seul », trouver son propre chemin. Autrement dit, par son dernier roman, Camus opère un mouvement de retour à l'enfance et à Algérie, car il n'a jamais pu renoncer à la lumière où il était né, mais aussi la découverte de la nouveauté, car il n'a pas voulu refuser les servitudes de son temps (OC III, p. 613). En vérité, Camus a été violemment arraché de son royaume de lumière par la guerre qui a marqué pour lui la fin de la jeunesse et le début de l'exil :

¹⁷En remontant l'histoire des ancêtres de Jacques, en partant de l'arbre généalogique de la grand-mère, on découvre qu'il n'a pas été le premier enfant dont le père est mort prématurément : « Élevée par ses parents mahonnais, dans une petite ferme du Sahel, elle avait épousé très jeune un autre Mahonnais, fin et fragile, dont les frères étaient déjà installés en Algérie dès 1848 après la mort tragique du grand-père paternel, poète à ses heures et qui composait ses vers perché sur une bourrique et cheminant dans l'île entre les petits murs de pierre sèche qui bornent les jardins potagers. C'est au cours d'une de ces promenades que, trompé par la silhouette et le chapeau noir aux larges bords, un mari bafoué, croyant punir l'amant, fusilla dans le dos la poésie et un modèle de vertus familiales qui, cependant, ne laissa rien à ses enfants. Le résultat lointain de ce tragique malentendu où un poète trouva la mort fut l'installation sur le littoral algérien d'une nichée d'analphabètes qui se reproduisirent loin des écoles, attelés seulement à un travail exténuant sous un soleil féroce. Mais le mari de la grand-mère, si l'on en juge par les photos, avait gardé quelque chose du grand-père inspiré, et son visage maigre, bien dessiné, au regard rêveur, surmonté d'un grand front, de toute évidence ne le désignait pas pour tenir tête à la jeune, belle et énergique épouse. Elle lui fit neuf enfants, dont deux moururent en bas âge, pendant qu'une autre n'était sauvée qu'au prix de l'infirmité et que le dernier naissait sourd et quasi muet. Dans la petite ferme sombre, sans cesser de faire sa part du dur travail commun, elle élevait sa couvée, un long bâton près d'elle quand elle était assise au bout de la table, ce qui la dispensait de toute vaine observation, le coupable étant immédiatement frappé sur la tête. Elle régnait, exigeant le respect pour elle et son mari, à qui les enfants devaient dire vous, selon l'usage espagnol. Son mari ne devait pas jouir longtemps de ce respect : il mourut prématurément, usé par le soleil et le travail, et peut-être le mariage, sans que Jacques n'ait jamais pu savoir de quelle maladie il était mort. Restée seule, la grand-mère liquida la petite ferme et vint s'installer à Alger avec les enfants les plus jeunes, les autres étant mis au travail dès l'âge de l'apprentissage. » (OC IV, p. 790)

Élevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit : la beauté du jour n'était qu'un souvenir. [...]Point d'amour sans un peu d'innocence. Où était l'innocence ? Les empires s'écroulaient, les nations et les hommes se mordaient à la gorge ; nous avions la bouche souillée. (OC III, p. 609)

La génération de Camus a été contrainte par l'histoire et il a dû se détourner très tôt du monde de la création innocente en même temps qu'il quittait la terre de sa naissance pour prendre sa place dans la file qui conduisait aux années noires. Mais il n'a jamais oublié la lumière et la plénitude où il a fait ses premiers pas (OC III, p. 883). C'est ainsi que l'Histoire fit son entrée dans l'œuvre de Camus, désormais le monde, qui dans les premiers essais n'était que beauté et innocence, a été recouvert par une couche épaisse d'histoire qui l'a déformé. Après 1945, il ne reste que des images de mort et de désespoir que l'atmosphère lourde de *La Peste* réussit bien à nous suggérer. De cette façon, quoique l'ambition première du *Premier Homme* fût de revenir à ce « paradis perdu » il ne pouvait plus se détourner de l'histoire écrasante, celle même qui par la « chute » dans le malheur, a imprimé sur les premières années sa vraie valeur. L'exil, à sa façon, conclut Camus, nous « en montre les chemins » du retour au royaume (OC IV, p. 123).

Dans cette thèse, nous essaierons de voir comment ce mouvement scriptural de reprise et d'innovation a joué un rôle central pour la genèse du roman. La question que cette recherche a l'ambition de répondre c'est la suivante : comment Camus a réussi à déposer une fraîche rosée sur les ruines du passé ? Ou en employant une autre image camusienne, notre but est d'observer comment il a réussi à reprendre la spirale, qui est passée par d'anciens chemins, tout en les surplombant.

INTRODUCTION

Il est possible que mon lecteur ait lu avec crainte le dernier paragraphe lorsque nous avons fait mention à la genèse du roman et qu'il a vite imaginé une thèse encombrée de manuscrits. En effet, l'objet central de cette thèse n'est pas ce qu'on appelle normalement une « œuvre finale », mais un manuscrit inachevé entouré par un gros dossier des notes. Bien qu'il ait été transcrit et publié il y a vingt-un ans, il s'agit d'une transcription qui ne peut pas servir de base à une recherche génétique. Ainsi, avant d'entreprendre notre travail d'analyse, notre premier pas a été d'établir une transcription diplomatique du manuscrit. Elle représente donc le début de ce travail, mais en n'étant pas son argument central, nous choisissons de la présenter en annexe, précédée par une introduction. Le lecteur a alors le choix de commencer sa lecture par cette présentation détaillée du manuscrit et de l'histoire de son édition présentée en appendice.

Le grand défi de cette thèse, devant un amas de documents a été de communiquer au lecteur ce qu'on a trouvé et en même temps de se dérober à une structure qui lui laisse « devant la masse inerte de manuscrits scientifiquement décrits, mais mornes et morts » comme nous alerte Lejeune (1992, p.80). Ainsi, au lieu de permettre que les manuscrits guident notre lecture, notre but a été de laisser notre regard guider les manuscrits. Ce choix n'est pas gratuit, il est même désirable pour ne pas tomber dans le piège d'une tentative de reconstruction du processus de création, tâche inépuisable et voire impossible. Au contraire, lorsque le chercheur propose son regard, il organise les manuscrits selon un récit qu'il crée pour eux. L'avant-propos de cette thèse essaye d'explicitier le récit selon lequel j'ai choisi de lire les manuscrits : l'image de la rosée du matin qui se dépose sur les ruines qui condense l'idée de la recherche, d'un point de vue personnel mais aussi esthétique, d'un équilibre profond entre le passé et le présent, l'ancien et le nouveau, entre le désir d'avancer et le besoin du retour, entre le mouvement d'innovation et celui de reprise.

La première partie relève surtout de la phase rédactionnelle du manuscrit, au premier chapitre « *La Vita Nova* de Camus » nous partons de la dernière décennie de la vie de Camus jusqu'à arriver à l'année clé 1959. Nous voudrions montrer que depuis les années cinquante, Camus rêve d'un renouvellement comme homme et comme artiste, mais cette envie d'une vie nouvelle n'est au fond qu'une envie de retour aux premières années et aux premiers écrits sur lesquels il veut jeter une lumière neuve. Le lecteur remarquera que dans le premier chapitre

nous ferons toujours appel à la biographie de l'écrivain ainsi que sa correspondance privée pour mieux cerner le moment de la genèse et de la mise en chantier du roman. Contat signale que dans les analyses génétiques, on aurait beau distinguer vie d'écriture et vie sociale (le moi écrivain et le moi mondain de Proust), mais la vérité est que ces deux vies communiquent et le travail du généticien est justement « de tenter de voir comment et par où ils communiquent, dans la dynamique de l'écriture elle-même ». (1991, p. 24) Dans la *Vita Nova* vie et littérature marchent ensemble.

Dans le deuxième chapitre « Ça prend ! », notre but est de montrer comment un épisode de la vie privée, la visite de Camus à la tombe de son père en 1947, se transforme en 1951 en argument central pour un roman, et devient l'élément déclencheur de la genèse du *Premier Homme*, lorsqu'il permet de catalyser en 1953 les notes sur l'enfance pauvre lancées aux années 30 et 40. C'est justement à cette année que nous localisons le moment de la genèse du roman. Le lecteur a peut-être déjà remarqué que les titres de la première partie sont redevables à Roland Barthes, mais je dois ajouter qu'ils sont redevables surtout à ma directrice de recherche, dont la lecture de Barthes m'a aidé à penser le processus de création camusien.

Notre deuxième partie relève de la phase pré-rédactionnelle, notre but y est de relier le début et la fin de l'œuvre camusienne sous la perspective du processus de création, en comprenant *Le Premier Homme* comme un grand projet d'écriture, dont la période de gestation s'est prolongée pendant vingt ans. Au premier chapitre « Les moteurs de l'écriture », notre but est de montrer quels ont été les moteurs de l'écriture camusienne et qu'ils l'ont poussé jusqu'à l'écriture du *Premier Homme*. Ces moteurs sont devenus des vrais motifs, la pauvreté et silence sont les thèmes des premiers écrits ainsi que du dernier roman. Au deuxième chapitre, « Une longue genèse », nous voudrions montrer que le retour auquel Camus procède n'a pas été seulement thématique mais concret, lorsqu'il se plonge dans ses *Carnets* et ses écrits de jeunesse au profit de son nouveau projet. En ce que concernent ses premiers écrits, ils nous aident à penser le processus de création à la mesure qu'ils préfigurent ce qui sera le roman de la maturité, mais aussi à penser les possibles que le manuscrit inachevé aurait pu expérimenter.

La troisième partie de notre thèse veut rendre compte du tournant esthétique qui a permis à Camus de devenir « un romancier au sens où on l'entend », en rompant avec ses cycles précédents où il avait créé de mythes et des êtres non réels (OC IV, p. 1090) et renouant, comme ses premières années l'avaient préfigurée, les liens entre la littérature et la réalité. En passant par les réflexions de « Révolte et art », l'équilibre entre réel et imagination

qu'il cherche pour ses fictions répond à un besoin d'harmonie et d'équilibre qu'il cherche sur tous les aspects. Dans le premier chapitre « Une théorie du roman camusien », nous avons procédé à une archéologie du concept de « création corrigée » dans les œuvres philosophiques de Camus, pour montrer comment il permet à l'écrivain l'édification d'une théorie du roman qui va guider l'écriture du *Premier Homme*. Selon cette théorie, pensée et enrichie au long des années, l'art corrige le réel en lui imposant le style que lui manque. Chez Camus, le roman ne se définit pas par son caractère fictionnel, mais par son aptitude à corriger le réel par l'imagination. Ainsi, même si l'écrivain puise dans ses expériences personnelles le matériel brut de sa création, il ne s'agit pas d'écrire sa vie comme dans une autobiographie, mais d'écrire la vie, où tout en partant du particulier, il vise à atteindre l'universel. Dans le deuxième chapitre, « Ecrire la vie », notre objectif est de montrer comment et par quelles démarches le réel et le vécu sont entrés dans le processus de création du roman et d'un point de vue narratif, comment Camus gère les codes romanesque et autobiographique.

Finalement, dans le premier chapitre de notre quatrième partie « Le roman comme mémoire », notre objectif est d'observer le patronage de Proust dans l'œuvre camusienne, de ses premiers écrits jusqu'à l'écriture du *Premier Homme*. D'un point de vue esthétique, nous verrons combien la lecture de *la Recherche* a été fondamentale pour le concept de création corrigée. En partant des idées proustiennes, Camus pense que, par son effort mémoriel, le roman réussit à fixer ce que d'autre façon se perdrait dans l'oubli. Mais il ne s'agit pas seulement de sauver le passé personnel à travers les souvenirs, mais aussi tous les êtres que l'ont peuplé. Par notre deuxième chapitre « Le roman comme histoire », nous découvrons donc que la grande innovation du roman camusien fut d'arracher à l'oubli l'histoire de son père mort à la guerre ainsi que l'histoire de sa famille pauvre. En le faisant, il réussit à sauver aussi l'histoire de tous les hommes qui ont partagé le même destin, qui a été celui de disparaître sans traces. Pour finir, notre objectif est de voir comment l'écriture du roman se trouve très proche du présent de l'écrivain lorsqu'il aborde les thèmes de la Seconde Guerre mondiale et de la Guerre de l'Algérie. Mais il ne s'agit plus d'un effort mémoriel pour sauver le passé dans le présent, mais de ne pas se détourner des problèmes du présent pour essayer de sauver l'avenir.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1 : LA VITA NOVA DE CAMUS

« Personne plus que moi n'a désiré l'harmonie, l'abandon,
l'équilibre définitif, mais il m'a toujours fallu y tendre à
travers les chemins les plus raides, le désordre, les luttes. »
(OC IV, p. 1116)

1.1 Une porte se ferme, une autre s'ouvre...

Séparées par 20 années d'intervalle, les circonstances dans lesquelles Camus et Barthes sont disparus sont très semblables. Tous les deux sont morts dans un accident de voiture (Barthes a été renversé à Paris en 1980) et ils ont laissé inachevés les textes auxquels ils travaillaient à ce moment-là : deux ébauches de romans. Mais ce qui attire plus l'attention dans ces deux histoires séparées par le temps et l'espace, c'est que les dernières années de ces deux hommes ont été marquées par un important changement qui touchait non seulement à leurs vies personnelles, mais aussi à leur écriture. En 1978, dans le début de son cours sur la *Préparation du Roman* au Collège de France, Barthes remarque que bien qu'il soit au-delà du milieu arithmétique de sa vie (il avait alors 63 ans) il éprouve une sensation-certitude d'être au « milieu-du-chemin », dans un point crucial « d'où les eaux se séparent selon deux côtés divergents. » (2003, p. 27) De l'autre côté se trouvent une vie et une œuvre nouvelles : *Vita Nova*, le titre du « roman » qu'il voudrait écrire, résumait à la fois cette envie de rénovation personnelle et artistique.

En lisant les *Carnets* de Camus, nous pouvons observer à partir de 1943 (Camus avait alors 30 ans) une série des notes où il se situe par rapport au temps qui passe¹⁸, en effet, il s'agit d'une pratique délibérée d'après une note de mars 1940 : « Pour donner la ponctuation et la respiration, l'écrire tout au long de ma vie. « Aujourd'hui, j'ai 27 ans », etc. » (OC II, p.911)

¹⁸ Dans une note, écrite possiblement à l'occasion de son anniversaire, il fait remarquer son âge, mais aussi le lieu où il vit maintenant : « Paris, novembre, 1943. Trente ans. » (OC IV, p. 1007) Le 30 juillet 1945, il remarque « qu'à trente ans, un homme devrait se tenir en main, savoir le compte exact de ses défauts et de ses qualités, connaître sa limite, prévoir sa défaillance - être ce qu'il est. Et surtout les accepter. » (OC IV, p. 1025) Des pages après, il remarque sur lui-même : « à trente ans, presque du jour au lendemain, j'ai connu la renommée. Je ne le regrette pas. J'aurais pu en faire plus tard de mauvais rêves. Maintenant, je sais ce que c'est. C'est peu de chose. » (OC II, p. 1033) En novembre 1945, il note juste son âge : « 32 ans » (OC II, p. 1033). Dans l'année suivante, en octobre 1946 : « 33 ans dans un mois » (OC II, p. 1070) Il est encore jeune, mais nous pouvons remarquer un vrai souci avec l'avancée de son âge.

Dans cette suite, lors qu'il fête son anniversaire de 45 ans, il envisage sa cinquantaine (ce qu'on considère normalement comme le milieu arithmétique d'une vie) comme le point qui divise, le moment d'un tournant : « Commencer dès maintenant ce détachement qui devra être achevé à cinquantaine. Ce jour-là, je régnerai ». (OC IV, p. 1291)

Il est intéressant de noter que ses remarques sur l'âge font référence aussi à d'autres écrivains qu'il admire. En octobre 1949, quand il a presque 36 ans, il remarque à propos de Tolstoï qu'il est né en 1828 et qu'il a écrit *La Guerre et la Paix* entre 1863 et 1869, c'est-à-dire, entre ses 35 et 41 ans (OC IV, p. 1068). Remarquons que le chef-d'œuvre de l'écrivain russe a été écrit exactement dans la tranche d'âge dans laquelle Camus lui-même se trouvait. Il faut se rappeler que la première ébauche du roman date de 1863 et qu'il le publie par épisodes, entre 1865 et 1869, dans le périodique *Russkii Vestnik*. Il est probable que Camus identifie cette tranche à une période de maturité littéraire. Quelques pages après, il note à propos de l'auteur de *Moby-Dick* : « Melville à 35 ans : J'ai consenti à l'annihilation. » (OC IV, p. 1070) Le chef-d'œuvre de Melville est publié quand il a 32 ans (1851), mais au contraire de Tolstoï, il n'a pas obtenu le même succès. Cette affirmation est récupérée par Camus dans un texte de 1952 sur l'écrivain. Melville a connu la réussite dans ses premières années de carrière littéraire, mais son grand roman n'a pas été bien reçu par la critique, ce que fait peu à peu reculer sa popularité jusqu'à l'oubli¹⁹. Même si *Moby-Dick* figure, conformément à T. E. Lawrence, au même rang que *Guerre et Paix* (OC III, p. 899), l'écrivain américain offre ainsi un exemple complètement contraire à celui de Tolstoï, c'est-à-dire, la faillite littéraire. À l'époque de ces notes-là, Camus est déjà un écrivain établi, son deuxième récit, *La Peste* (inspiré d'ailleurs par *Moby-Dick*), publié en 1947 (il avait alors 34 ans) connaît aussi un grand succès.

Le 23 janvier 1951, l'écrivain fait remarquer davantage son âge : à 37 ans, un jour, il lui est révélé ce qu'il avait ignoré jusque-là : « Vers le milieu de ma vie il me fallut réapprendre péniblement à vivre seul. » (OC IV, p.1102) Il se place alors vers le milieu de sa vie, mais aussi de sa carrière, car quelques pages après nous pouvons lire : « Terminé la première rédaction de *l'Homme Révolté*. Avec ce livre s'achèvent les deux premiers cycles, 37 ans. Et maintenant, la création peut-elle être libre ? » (OCIV, p.1105) Camus venait de

¹ « Revenu en Amérique, il fait lire ses récits de Voyage avec un certain succès et publie ses grands livres dans l'indifférence et l'incompréhension. Après la publication et l'échec de *l'Homme de confiance* (1857), Melville, découragé, « consent à l'annihilation ». Devenu fonctionnaire des douanes et père de famille, il entre dans un silence presque complet (quelques poèmes de loin en loin) qui va durer une trentaine d'années. Il se hâte d'écrire un jour ce chef-d'œuvre, *Billy Budd* (terminée avril 1891), pour mourir, quelques mois plus tard, oublié (trois lignes de notice nécrologique dans le New York Times). Il devra attendre notre temps pour que l'Amérique et l'Europe lui donnent enfin sa place, parmi les plus grands génies de l'Occident. » (« Herman Melville », OC III, p. 897)

finir ce qu'il considérait comme les deux premières phases de son travail. Il n'envisageait pas une simple continuation de ce qu'il avait fait jusque-là, mais une sorte de changement, de renouvellement. En effet, plusieurs notes des *Carnets*, qui coïncident avec l'achèvement de l'écriture de *L'Homme Révolté*, tourneront autour de ce renouveau, par exemple, celle du premier mars : « Un mois de maîtrise absolue - sur tous les plans. Recommencer ensuite à neuf - (mais sans perdre *la vérité, la réalité* des expériences précédentes [...]) » (OC IV, p. 1082) Il en est une encore où Camus s'utilise d'une image assez expressive pour parler de sa renaissance, car elle nous rappelle beaucoup l'épisode de la résurrection de Lazare aux Évangiles²⁰ : « Lumière radieuse. Il me semble que j'émerge d'un sommeil de dix ans - empêtré encore dans les bandelettes du malheur et des fausses morales - mais à nouveau nu et tendu vers le soleil. Force brillante et mesurée - et l'intelligence frugale, acérée. Je renaiss comme corps aussi... » (OC IV, p.1084)

Revenant sur la liaison entre âge et création, il est possible que la création libre soit liée pour lui à l'écriture de ce qu'il considérait, sous l'égide de Tolstoï ou de Melville, son chef-d'œuvre, écrit entre ses 40 et 50 ans. En 1959, Camus avait alors 45 ans et commençait enfin l'écriture du roman de sa maturité, selon ce qu'il avait affirmé en 1957, à Stockholm (OC IV, p. 281). Le premier avril, il recopie dans ses *Carnets* une phrase de Nietzsche écrite en 1887 (le philosophe a 43 ans) qui pourrait bien représenter la sensation qu'il éprouve à ce moment-là : « Ma vie est juste à cet instant en plein méridien : une porte se ferme, une autre s'ouvre. » (OC IV, p. 1296)

1.2 La crise qui monte

Ce changement cependant n'est pas si simple d'être vécu, puisque d'après Barthes, il est souvent déclenché par un événement « », ce qu'il a nommé « l'actif de la douleur ». Pour lui, ce fut la mort de sa mère, pour Camus la crise personnelle et intellectuelle dans laquelle il a été plongé après la publication de *L'Homme Révolté*, en 1951.

En mai 1952, le compte rendu « Camus ou l'âme révoltée » signé par Francis Jeanson apparaît dans *Les Temps Modernes* et accuse Camus de désengagement et d'être détaché de la réalité et de l'Histoire. Pour sa défense, Camus écrit une lettre adressée au directeur de la revue, un texte de 17 pages publié le 30 juin 1952. La réponse de Sartre rompt pour toujours

²⁰ Jean, 11 : « Ayant parlé ainsi, il cria d'une voix forte : "Lazare, sors!" Et le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandelettes, et le visage enveloppé d'un suaire. Jésus leur dit: "Déliez-le, et laissez-le aller." »

l'amitié entre les deux hommes. Cette polémique déclenche chez Camus une crise de conscience qui se rajoute à sa crise conjugale. En 1953, Francine tombe malade et reste presque une année dans un hôpital psychiatrique, car elle souffre d'une dépression qui se transforme en neurasthénie.

La somme de tous ces problèmes aboutit à une crise de création. Dans une lettre datée du 15 février, il se plaint à Pierre Berger de son emploi du temps que ne lui permet pas de créer :

Mais le plus grave est que je n'ai plus le temps, ni le loisir intérieur, d'écrire mes livres et je mets quatre ans à écrire ce qui, dans la liberté, m'aurait coûté un ou deux ans. Depuis quelques années d'ailleurs mon œuvre ne m'a pas libéré, elle m'a asservi. [...] J'essaie, il est vrai, de m'organiser, de doubler mes forces et ma « présence » par un emploi du temps, une organisation de mes jours, une efficacité accrue. J'espère suffire, un jour. [...] La vie continue et moi, certains matins, lassé du bruit, découragé devant l'œuvre interminable à poursuivre, malade de cette folie du monde aussi qui vous assaille au lever dans le journal, sûr enfin que je ne suffirai pas et que je décevrai tout le monde, je n'ai que l'envie de m'asseoir et d'attendre que le soir arrive. J'ai cette envie, et j'y cède parfois. (OC IV, p.1157)

Alors, en 1953, Camus est un homme déjà accablé par les polémiques suscitées autour de la publication de *L'Homme Révolté*, il se sent mal compris et parfois même persécuté « tous et toutes contre moi, pour me détruire ». (OC IV, p. 1135) Une note de cette année-là, fait écho à celle sur Melville citée plus haut, signalant que lui aussi se voit dans la même position d'échec, mais qu'il garde néanmoins en son for intérieur, la possibilité d'une renaissance : « À quarante ans on consent à l'annihilation d'une part de soi-même. Le ciel fasse au moins que tout cet amour inemployé vienne redresser et faire resplendir une œuvre dont je n'ai plus la force en ce moment. » (OC IV, p. 1135)

Toutes ces notes semblent révéler une crainte devant une possible défaite, il ne croit plus à son « étoile » (OC IV, p. 1143). Dans le début de l'année, il avoue qu'il a « peur de [son] métier et de [sa] vocation. » (OC IV, p.1160) Quelques notes après, cet aveu : « Je n'ai pas trouvé d'autre justification à ma vie que cet effort de création. Pour presque tout le reste, j'ai failli. Et si ceci ne me justifie pas, ma vie ne méritera pas qu'on l'absolve. » (OC IV, p. 1160) La création représente pour lui un salut, une sorte de port sûr auquel il s'est ancré²¹. Puisque la capacité de créer paraît perdue, tout le reste court le risque de se ruiner.

²¹ « Un artiste peut réussir ou manquer son œuvre. Il peut réussir ou manquer sa vie. Mais s'il peut se dire que, finalement, au bout de son long effort, il a allégé ou diminué la somme de servitudes qui pèse sur les hommes, alors il est, dans une certaine mesure justifié, il peut, dans une certaine mesure, se pardonner à lui-même. » (OC IV, p. 584)

En 1954, il avoue dans les *Carnets* qu'il y a un an qu'il ne travaille pas, même s'il a des idées : « dix sujets étaient là, dont je sais qu'ils sont exceptionnels, et que je ne pouvais aborder. » (OC IV, p. 1204) En effet, les années 52 et 53 ont été arides pour lui dans tous les domaines, mais il pense qu'une « halte » représentée par son séjour en Italie, va servir à son avancée. En effet, ces jours passés à Rome en décembre 1954, l'anime un peu, la lumière paraît lui éclairer l'âme : « Il me semble que ma jeunesse m'attendait en Italie, et des forces nouvelles, et la lumière perdue. J'allais fuir aussi cet univers (chez moi) qui depuis un an me détruit cellule à cellule. » (OC IV, p. 1199) Une fois rempli de cette lumière, il sent qu'il y a des chances qu'il puisse travailler de nouveau en rentrant, et s'il peut travailler, il peut attendre, écrit Camus dans une lettre à Jean Grenier du 4 décembre. Il témoigne de cette espérance dans les *Carnets*, en notant aussi son âge : « À quarante ans, on ne crie plus le mal, on le connaît et on lutte selon ce qu'on doit. On peut alors s'occuper de créer sans rien oublier. » (OC IV, p. 1207)²². Mais quatre jours après il se décourage, surtout à cause de son état maladif²³ : avant de penser à quoi que ce soit il doit « se refaire à tout prix une santé ». (OC IV, p. 1211). Nous pouvons alors observer à travers ces notes que la création semble être pour lui une issue : elle est à la fois le problème et sa solution.

À partir de cette date-là, les remarques sur l'âge disparaissent, mais peu à peu émergent des notes qui signalent une crise qui s'aggrave. La crise devient un vrai blocage d'écriture. Lottman remarque qu'« à droite comme à gauche, ses détracteurs surent en tirer parti, affirmant qu'il se trouvait désormais sur le second versant, imposteur imbu de lui-même et satisfait. » (2013, p. 13)

Il s'éloigne alors de la création, au moins apparemment. Parmi toutes ces notes de découragement mêlées à celles qui marquent une récupération des forces, il parsème çà et là dans ses *Carnets* des notes pour *Le Premier Homme*. Et même s'il n'était pas en train de travailler dans un grand projet d'écriture, c'est vers cette époque qu'il élabore la préface à *L'Envers et L'Endroit* et qu'il revoit ses sept premiers cahiers. Ce retour n'est pas anodin puisque, d'après ce qui remarque Takatsuka, en faisant cela, « il réexamine sa vie à la lumière du présent, pour faire le point avec lui-même. » (2015, p. 208) La préface peut être lue ainsi comme une sorte d'autobiographie littéraire de Camus, où l'écrivain regarde

²² Dans l'année suivante, le 7 novembre, il note : « 41 ans » (OC IV, p. 1198)

²³ « Cette année épuisante m'a mis sur les genoux. L'espoir de retrouver des forces et de rentrer pour travailler était purement sentimental. Je ferais mieux, au lieu de courir vers une lumière qu'ensuite je peux à peine goûter, de passer un an à me refaire une santé et une volonté. Mais pour cela il faudrait me libérer un peu de tout ce qui m'accable. Ce sont là les pensées du lit et de la fièvre et d'un voyageur cloîtré avec Naples qui l'entoure. Mais ce sont des pensées vraies. Heureusement je vois la mer de mon lit. » (OC IV, p. 1209)

rétrospectivement son œuvre : il y affirme que depuis que ces pages ont été écrites (les années 30) il a vieilli et a traversé beaucoup de choses. Il ne savait même pas combien il disait vrai lorsqu'il avait écrit « qu'il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre », car le temps du désespoir est venu et qu'il a pu tout détruire en lui, sauf son appétit de vivre et de créer. (OC I, p. 36)

Le recul de l'activité littéraire est remplacé par un retour à l'activité journalistique. Après huit ans de retraite, sa collaboration au journal *L'Express* a duré seulement 7 mois (mai 1955 et février 1956). Cette contribution, à l'égal de toutes les expériences antérieures, finit par un désenchantement. Pour A. Abbou, les échecs des trois expériences journalistiques de Camus invitent à la réflexion, car il comprenait le journalisme comme une mission et non seulement comme une « simple activité socioprofessionnelle ». Mais le critique y voit aussi des déterminismes d'ordre culturel : l'interaction de l'homme « avec une histoire qui lui apparaissait dérisoire et grotesque, au regard des victimes innombrables qu'elle provoquait. » (2009, p. 28)

Il semble sortir un peu de cette crise créative avec la publication, en 1956, de *La Chute*. À cet égard, Abbou remarque que depuis octobre 1951, nulle œuvre de fiction n'avait été publiée (sauf quelques articles et conférences donnés entre 1948 et 1953, et repris dans *Actuelles II*) : « Ce qui suscita les quolibets des critiques habituels et de quelques milieux intellectuels français déplorant qu'il n'eût plus rien à dire. *La Chute* parue, ils feignirent une surprise désenchantée par la forme et le contenu. (2009, p.35) L'écriture de *La Chute* sera à la fois une tentative de sortir de la crise à travers l'écriture, mais aussi un symptôme de sa crise en tant qu'époux et en tant qu'intellectuel. La crise créative fut d'une certaine manière projetée aussi sur son personnage Jonas de la nouvelle « Jonas, ou l'artiste au travail », publiée en 1957.

Il compte avec toutes ses forces pourtant sur une nouvelle aurore, en juillet 1956, il écrit à René Char : « Plus je produis et moins je suis sûr. Sur le chemin où marche un artiste, la nuit tombe de plus en plus épaisse. Finalement il meurt aveugle. Ma seule foi est que la lumière l'habite, au-dedans, et qu'il ne peut la voir, et qu'elle rayonne quand même. » (2007, p. 148). La référence à la lumière n'est pas négligeable, car il ne cesse de faire remarquer son rôle pour sa guérison et pour sa renaissance. Dans le voyage en Grèce en 1953, par exemple, il a envie de retenir cette lumière pour ne plus céder à la nuit des jours (OC IV, p.1233) Et en 1957, elle sera comparée au pain qui le nourrit et dont il a besoin pour vivre (OC IV, p. 1259).

1.3 1957 : Le prix Nobel

La détresse trouve son point culminant à l'annonce du prix Nobel en 1957 : « 17 octobre. Nobel. Étrange sentiment d'accablement et de mélancolie. À 20 ans, pauvre, et nu, j'ai connu la vraie gloire. Ma mère. » (OC IV, p. 1266). Au maximum de la reconnaissance et de la gloire pour un écrivain, Camus tourne son regard en arrière, d'abord vers son enfance et vers sa jeunesse : sa première pensée a été pour sa mère, mais il pense aussi à son instituteur qui a tendu sa main « au petit enfant pauvre que j'étais » (OC IV, p. 1394). Ensuite, il tourne son regard vers sa carrière d'écrivain, Lottman envisage que Camus « avait dû y voir la preuve que son œuvre importante se trouvait désormais derrière lui. Ses ennemis politiques et littéraires, en tout cas, avaient eu vite fait de le proclamer. » (2013, p. 13)

Son nom circulait depuis la fin des années quarante entre les jurés du Nobel, en 1954 et 1955, il figure sur la première liste des pressentis. Le recueil *L'Été*, en est cité : « Son dernier livre, *L'Été*, a des pages d'une beauté classique. Son nom peut être à nouveau actuel. Camus représente toujours l'une des meilleures promesses de la littérature française. »²⁴Dans l'année antérieure, Camus avait publié *La Chute* et en mars 1957 le recueil *L'exil et le Royaume*, c'est justement la publication de deux œuvres « après une longue attente » qui lui a assuré le prix.²⁵Finalement en 1957, il est désigné « pour son importante œuvre littéraire qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant, les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes »²⁶

Dans le début du discours prononcé à Stockholm, Camus fait remarquer son étonnement devant ce qu'il considère une récompense qui dépasse ses mérites personnels :

Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement. Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraites de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et

²⁴Olivier Truc, « Et Camus obtint enfin le prix Nobel », *Le Monde*, 28 décembre 2008.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/12/27/et-camus-obtient-enfin-le-prix-nobel_1135690_3246.html. Consulté le 07 janvier 2014.

²⁵ Les mots du jury : « Après une longue attente, l'écrivain français a, avant l'été, publié une nouvelle œuvre, le récit *La Chute*, qui dans tous les sens est à même de le placer au centre de l'attention. [...] Le livre est un chef-d'œuvre qui, dans son format limité, mérite d'être comparé avec *La Peste*. Le comité estime que cette nouvelle œuvre renforce indéniablement les mérites de Camus pour obtenir le Nobel, même si un délai de quelques années pour un examen approfondi peut être nécessaire. Idem

²⁶ Idem

réduit à lui-même, au centre d'une lumière crue ? [...] J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. (OC IV, p. 239)

En suivant cet itinéraire de l'artiste, nous savons bien qu'il ne s'agit ici de fausse modestie, mais qu'il était vraiment accablé. Camus subi un sentiment paradoxal puisqu'il est reconnu pour une œuvre que se trouve derrière lui, mais qu'il considère encore en chantier, ce qu'il va faire remarquer aussi dans la préface : après vingt années de travail, il avait l'impression que son œuvre n'était même commencée. En effet, il est un des plus jeunes écrivains à qui le prix a été décerné²⁷, et son œuvre n'était pas encore finie. Comme nous l'avons montré plus haut, il sentait que son chef-d'œuvre était encore à venir.

En effet, en 1957, Camus subit une crise non seulement en ce qui concerne à son travail, mais aussi dans sa vie personnelle. Il est victime de graves crises d'anxiété à la fin de cette année²⁸. Il arrive même à penser à la mort (OC IV, p. 1260).

Il essaye donc de prendre ses distances avec tout le monde afin de pouvoir travailler et s'installe dans un hôtel à Cordes, à 20 km d'Albi, pendant un mois de l'été 1957. Le résultat : il se sent solitaire et n'arrive pas à travailler, mais il lit Dostoïevski, ce qui ne le rassure pas du tout :

Pour la première fois après lecture de *Crime et Châtiment*, doute absolu sur ma vocation. J'examine sérieusement la possibilité de renoncer. Ai toujours cru que la création était un dialogue. Mais avec qui ? Notre société littéraire dont le principe est la méchanceté médiocre, où l'offense tient lieu de méthode critique ? La société tout court ? Un peuple qui ne nous lit pas, une classe bourgeoise qui, dans l'année, lit la presse et deux livres à la mode. En réalité le créateur aujourd'hui ne peut être qu'un prophète solitaire, habité, mangé par une création démesurée. Suis-je ce créateur ? Je l'ai cru. Exactement j'ai cru que je pouvais l'être. J'en doute aujourd'hui et la tentation est forte de rejeter cet effort incessant qui me rend malheureux dans le bonheur lui-même, cette ascèse vide, cet appel qui me raidit vers je ne sais quoi. Je ferais du théâtre, j'écrais au hasard des travaux dramatiques, sans me soucier, je serais libre peut-être. Qu'ai-je à faire d'un art estimable ou honnête ? Et suis-je capable de ce dont je rêve ? Si je n'en suis pas capable, à quoi bon rêver ? Me libérer de cela aussi et consentir à rien ! D'autres l'ont fait qui étaient plus grands que moi. (OC IV, p. 1261)

Camus se met à douter de sa vocation²⁹, car pour lui la création doit être un dialogue, et il se sent isolé. Cette crise est si forte qu'il écrit à Jean Grenier qu'il n'arrive pas à se mettre

²⁷ Le plus jeune fût Rudyard Kipling, écrivain britannique, qui a reçu le prix en 1907, à 42 ans.

²⁸ « Dans le mois trois crises d'étouffement aggravées de panique claustrophobie. Déséquilibre. [...] » (OC IV, p. 1267)

devant une feuille blanche « malade d'insensibilité » (1981, p. 213)³⁰. Le théâtre est alors une sortie vers ce qu'il a toujours considéré comme un espace d'amitié et de la solidarité entre les hommes. Depuis 1953, s'y consacrant de plus en plus souvent, il a entrepris plusieurs adaptations pour le festival d'Angers ou même par choix personnel, comme cela a été le cas de *Requiem pour une nonne*. En juin 1957, lorsque le festival est terminé, il note dans ses *Carnets* que la vie recommence encore et qu'il a encore des forces « de tout aimer et de tout créer ». (OC IV, p. 1258). Mais l'idée du renoncement à la littérature reste encore, vu que dans une lettre d'août 1957, il avoue à Catherine Sellers : « Je ferais du théâtre, des adaptations parfois³¹, je serais libre intérieurement, sans cet effort à vide si desséchant. Oui, je devrais peut-être renoncer, et brutalement. »³²

En 1958, les crises d'anxiété persistent ajoutées à des troubles respiratoires que ne lui ont pas permis de travailler³³. En avril il va mieux, il est à Cannes chez les Gallimard et raconte en lettre à Guilloux que : « Le repos, l'oubli des responsabilités, la lumière surtout ont dissipé pour le moment ces mauvaises angoisses. » (2013, p. 50)

En janvier 1959, il avait fini l'adaptation et la mise en scène des *Possédés* de Dostoïevski. En 1960, il espérait enfin obtenir la direction d'un théâtre subventionné par l'État. Il l'avait confirmé à Jean Grenier quelques jours avant sa mort. En 29 juin 1959, sa secrétaire Suzanne Agnely, écrit à Carl Viggianni, correspondant américain de Camus, sur son inquiétude : « tout ce qui a à voir avec la littérature l'ennuie, je laisse traîner les choses avec un ennui au moins égal au sien. Tout ça finira mal... par l'attribution d'un théâtre d'essai qui le fera sortir définitivement de la littérature. Dans ce cas-là, nous nous séparons. Je pense, honnêtement, que c'est pour bientôt. » (Apud ABBOU, 2009, p. 178)

²⁹ En ce que concerne la vocation nous y voyons un écho très fort des mots du narrateur de *La Recherche*: « Je me disais aussi : « Non seulement est-il encore temps, mais suis-je en état d'accomplir mon œuvre ? » (1999, p. 2398)

³⁰ Septembre 1957 : « "...je n'ose même plus me remettre devant une page blanche. Ne ferais-je pas mieux de tout lâcher, d'abandonner cet effort stérile qui depuis des années m'empêche d'être totalement heureux et abandonné nulle part, qui m'enlève aux autres, assez coupablement, et à une grande part de moi ? Je ferais du théâtre, je serais libre, heureux peut-être ! »

³¹ En effet, d'après ce que raconte Pierre Gascar « l'adaptation d'auteurs étrangers lui permet, en outre, de se taire, en ayant l'illusion de parler. [...] Ce désir de se consacrer au théâtre, moins en tant que créateur proprement dit qu'en tant qu'adaptateur, metteur en scène, voire acteur, constitue la forme la plus significative de ce mouvement de retrait qui caractérise le comportement de Camus vers la fin de sa vie. » (1964, p. 250-51)

³² Disponible sur : <http://camusauquotidien.blogspot.com.br/search/label/Camus%20en%201957> Consulté le 15 octobre 2013.

³³Lettre à Jean Quilliot du 20 mars 1958

1.4 La création libre

Ce qui attire l'attention, c'est que même vivant au cœur d'une crise depuis des années, Camus a un vrai désir de liberté notamment à ce qui concerne sa création. Comme l'a souligné Barthes, il ne peut y avoir de vie nouvelle pour un écrivain qu'à la condition de mettre en œuvre une nouvelle pratique d'écriture. Chez Camus, c'est cette envie de liberté qui va rompre la « sédimentation progressive » de ses œuvres précédentes. Cette envie apparaît déjà au début de 1952, au cœur de la polémique avec *Les Temps Modernes*, dans un brouillon de lettre à Maquet :

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

Dans ce petit extrait, Camus établit un lien entre son progrès personnel et littéraire, il sent qu'il arrive à l'âge mûr comme homme et comme artiste et qu'il lui est maintenant possible de, en conservant le même contenu, de se libérer et créer à cœur ouvert. Dans ce fragment nous avons une piste sur à l'égard de quoi Camus voudrait être libre : ses prochains livres ne se soumettront plus aux problèmes actuels, mais ce seront ces derniers qui s'y soumettront. À la différence des œuvres antérieures, il voudrait écrire un « roman direct » qui ne soit pas comme les autres « un mythe organisé », mais une « sorte d'éducation ou équivalent », il l'écrit dans une lettre à Grenier et conclut : « A quarante-deux ans, on peut s'y essayer. » (1981, p. 201)

Il songe à un roman direct, c'est-à-dire, un roman que ne soit pas forcément soumis à une réflexion philosophique directive comme l'étaient les précédents. Nous revenons ici au souci de Camus avec la forme : le mythe est pour lui le point de rencontre entre la pensée et les images, ou plus précisément entre philosophie et littérature³⁴. Mais il ne s'agit plus d'un mythe sacré³⁵ comme dans l'antiquité, mais d'un mythe terrestre. À cet égard, *L'étranger* n'est envisagé ni comme réalité ni comme fantastique, mais comme un « mythe incarné » dans la chaleur des jours. De même pour *La Peste*, envisagé comme une allégorie, comme un

³⁴ « Le sort de sa pensée n'est plus de se renoncer mais de rebondir en images. Elle se joue – dans de mythes sans doute – mais des mythes sans autre profondeur que celle de la douleur humaine et comme elle inépuisable » (OC I, p. 158)

³⁵ « Non pas la fable divine qui amuse et aveugle, mais le visage, le geste et le drame terrestres où se résument une difficile sagesse et une passion sans lendemain. » (OC I, p. 158)

symbole. C'est pour cette raison que Camus n'avait jamais considéré ses deux premiers textes littéraires comme des romans, parce que les personnages qu'il avait créés n'étaient pas réels. Pour ses deux premiers cycles, donc, il pense ne pas être « un romancier au sens où l'entend », mais précisément un créateur de mythes (OC IV, p. 1090-1091). À la préface de 1958, en retraçant son parcours, Camus pense qu'il avait réussi à faire vivre de mythes, mais qu'il raterait sa carrière s'il n'arrivait pas à réécrire *L'Envers et L'Endroit*. Réécrire les essais, signifie s'éloigner du mythe et reprendre le lien direct entre le réel et la littérature, sans médiation donc. Dans le dossier de travail pour *Le Premier Homme*, Camus consigne à soi-même qu'il doit retrouver les contacts directs et se libérer de tout souci d'art et de forme. (OC IV, p. 932)

Cette nécessité d'un tournant entre les deux premiers cycles et le dernier semble être liée à une sorte de désenchantement après la polémique de *La Peste* et de *L'Homme Révolté*. Cette crise intellectuelle le bouleverse et le transforme en faisant grandir en lui le souci d'être vraiment un créateur et d'écrire enfin en liberté. Mais qu'est que cela signifie en vrai ?

À en croire à V. Tanase, ce nouveau roman ne sera plus « une case à remplir d'un schéma construit mentalement » (2010, p.370), c'est-à-dire, l'écriture par cycles thématiques qui s'organisaient autour d'un récit, un essai et une œuvre dramatique. Quand Camus fait référence à la création libre, nous pouvons penser qu'il l'oppose à l'image nietzschéenne de « danse dans les chaînes »³⁶, d'un art qui se soumet à des contraintes de forme strictes, comme l'avait été son écriture jusque-là. Ainsi, même si *Le Premier Homme* était censé faire partie du cycle de l'amour, écrit sous l'égide du Mythe de Némésis, il n'est pas si facile de détacher ses thèmes du roman, comme il l'a été pour *L'Etranger* et *La Peste*. Bien au contraire, il voudrait « se laisser aller humblement porter par une histoire réelle, celle d'une ligne de pauvres qui passe par lui. » (2013, p. 370).

En plus du nouveau thème, il cherchait un nouveau langage : dans une lettre du 8 mai 1959, il écrit à Grenier qu'il est dégoûté « jusqu'au cœur de ce qui se dit et s'écrit, du « moderne », de « l'époque » comme on dit, y compris mes anciens livres. Et si je n'arrive pas à trouver un autre langage, j'aime mieux me taire. » (1981, p. 226) À titre d'exemple de la recherche d'un nouveau langage, le manuscrit du *Premier Homme* regorge de phrases extrêmement longues, plus longues que celles de Proust et complètement différentes du style que l'écrivain avait pratiqué jusqu'alors³⁷. C'est dans ce sens que nous voyons dans cette

³⁶ « Voyageur dans son ombre » Aphorisme 140.

³⁷ Voir, par exemple, cette phrase qui décrit, en formant une sorte de cadre, un souvenir d'enfance. Le lecteur finit cette phrase comme l'enfant, jubilant mais hors de souffle: « Alors commençait pour Jacques une ivresse

écriture une sorte de cri du lyrisme camusien, souvent contrôlé dans ses écrits. La question que l'on se pose est de savoir si cette écriture à jet continu, passionnée, serait canalisée³⁸. Il est possible que ce type d'écriture se soit maintenu étant donné que Camus cherchait un nouveau style, un style plus libre en bref³⁹.

Ainsi, il voudrait aller à la rencontre de sa propre vérité qui ne pouvait pas se passer des siens, c'est-à-dire, sa famille, mais aussi tous les Algériens pauvres et oubliés. Il sentait que jusque-là il avait vécu dans une sorte de mensonge, et qu'il devrait se reconstruire une vérité (OC IV, p. 1296), vivre dans et pour elle : « la vérité de ce qu'on est » (OC IV, p. 1282).

La thèse de P. Audi prétend que la crise autour de la publication de *L'Homme Révolté*, déclenche chez Camus une sorte de crise de conscience, voire de la culpabilité d'avoir trahi ce que le critique a appelé son « mandat original » qui était de témoigner sur tout ce qu'il

dont il gardait encore le regret émerveillé au cœur. Les deux hommes écartés de deux mètres l'un de l'autre mais à la même hauteur, le chien avant, lui maintenu constamment en arrière, et l'oncle de son œil soudain sauvage et rusé vérifiait sans cesse qu'il gardait sa distance, et la marche silencieuse interminable, à travers les buissons d'où partait parfois avec un cri perçant un oiseau dédaigné, la descente dans de petits ravins pleins d'odeurs dont on suivait le fond, la remontée vers le ciel, radieux et de plus en plus chaud, la montée de la chaleur qui desséchait à toute allure la terre encore humide à leur départ. Des détonations de l'autre côté du ravin, le claquement sec d'une compagnie de perdreaux couleur de poussière que le chien avait débusquée, la double détonation, presque aussitôt répétée, la fuite en avant du chien qui revenait les yeux pleins de folie, la gueule pleine de sang et d'un paquet de plumes qu'Ernest et Daniel lui enlevaient et que, l'instant d'après, Jacques recevait avec un mélange d'excitation et d'horreur, la recherche des autres victimes, quand on les avait vues tomber, les jappements d'Ernest qu'on confondait parfois avec ceux de Brillant, et la marche en avant de nouveau, Jacques pliant cette fois sous le soleil malgré son petit chapeau de paille, pendant que le plateau alentour se mettait à vibrer sourdement comme une enclume sous le marteau du soleil, et parfois de nouveau une détonation ou deux, mais jamais plus, car un seul des chasseurs avait vu détalé le lièvre ou le lapin condamné d'avance s'il était dans la mire d'Ernest, toujours adroit comme un singe et qui courait cette fois presque aussi vite que son chien, criant comme lui, pour ramasser la bête morte par les pattes de derrière et la montrer de loin à Daniel et Jacques, qui arrivaient jubiland et hors de souffle. » (OC IV, p. 807)

³⁸ En ce que concerne le rapport entre la phrase et la graphie, Barthes se demande dans *La Préparation du Roman* s'il existe deux types de « main » pour deux types de styles : « Toute l'œuvre de Proust, sa prolixité, le caractère quasi infini de ses phrases, l'abondance de sa correspondance, l'aspect de sa graphie, tout cela implique que Proust écrivait manuellement très vite, et que toute son œuvre a dépendu de cette facilité musculaire. Proust reconnaissait qu'il écrivait au galop » (2003, p. 338) Par suite, nous apercevons aussi à ce rapport entre la dimension des phrases du roman camusien et ce nouveau style d'écriture presque proustien, le manuscrit du *Premier Homme* témoigne de cette écriture au galop qui aboutit à une graphie très petite et à la négligence de la ponctuation et de l'accentuation des mots. Mais cette écriture peut aussi être liée au caractère autobiographique du texte, au désir d'exprimer rapidement et tout ce que la mémoire lui apporte. Une note de Stendhal met en relief cette liaison entre la vitesse à laquelle les idées arrivent et sa notation : « 30 Déc. 1835 » : Justification de ma mauvaise écriture. Les idées me galopent et s'en vont si je ne les saisis pas. Souvent mouvement nerveux dans la main. » (II, 201). (HERSCHBERG-PIERROT, 2009)

³⁹ Plusieurs notes en font référence : « Se libérer de tout souci d'art et de forme. » (OC IV, p.932) « Liberté de prendre n'importe quel ton. » (OC IV, p.938) qu'on peut opposer à celle-ci : « «Mais je n'imagine pas de littérature sans style. Je ne connais qu'une révolution en art, elle est de tous les temps, c'est l'exacte appropriation de la forme et du fond, du langage et du sujet.» (OC II, p. 658) C'est bien c'est qu'il fait par exemple dans l'écriture de *L'Étranger* écrit sous une sorte de langage télégraphique, dont le télégramme du début illustre la démarche, c'est-à-dire, des phrases sans des rapport causales. Camus épargne de son écriture toute sorte de connectifs du discours et ainsi que phrases coordonnées afin de donner compte d'un personnage taciturne dont les dialogues sont souvent laconiques, sur Paris il remarque : « C'est sale. Il y a des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche. » (OC I, p. 161)

considérerait « le sens vrai de la vie » (2013, p.49)⁴⁰. En 1948, il notait déjà : « En finir avec tout le reste et dire ce que j'ai de plus profond. » (OC II, p. 1111). Selon Audi encore, dans la dispute publique avec Sartre, ce que l'a plus blessé n'a pas été l'attaque de ses idées, mais une toute petite phrase par laquelle il touche au plus profond de sa vie. Selon Sartre, il se peut que Camus ait été un jour pauvre, mais il ne l'était plus, il était devenu un bourgeois comme Jeanson et lui. Cette attaque à l'enfance pauvre pénètre tel un couteau dans sa chair et il s'écrit en 1958, juste après le retour d'un voyage en Algérie : « *Détruire dans ma vie tout ce qui n'est pas cette pauvreté. Se ruiner.* » (OC IV, p. 1295) Il fallait alors retourner à sa vérité première : le parfait équilibre entre la pauvreté et la lumière tel qu'il l'avait vécue dans son enfance.

1.5 Les étapes d'une guérison ou le retour au royaume⁴¹

Au début de 1958, il semble se sentir un peu mieux, car les grandes crises ont déjà disparu (OC IV, p. 1268). En avril, il note ce que seraient les étapes d'une guérison : « Tabac, nourriture, sexe, réactions affectives de défense (ou d'attaque. Ce sont les mêmes) et *création elle-même*. » (OC IV, p. 1272) Le 3 mai, il note que sa récupération est presque totale. (OC IV, p. 1273)

En effet, 1958 c'est une année clé où il vit une sorte de renaissance. En juin, il part en voyage de près d'un mois en Grèce en compagnie de Maria Casarès, Michel et Janine Gallimard. Le 24 juillet, l'exemple de l'écrivain russe Pasternak⁴² le console de son désespoir : « Désespéré par mon incapacité de travail. Heureusement Jivago et la tendresse que je me sens pour son auteur. » (OC IV, p.1283). D'une certaine façon, l'attitude de Pasternak de se lancer dans la création dans un univers hostile, celui de l'ancienne U.R.S.S., l'inspire. Le 25 juillet, il s'exclame dans son cahier : « Ah ! Si la force de travail me revenait, ce serait la lumière, enfin. » (OC IV, p. 1283). Dans une note qui résume les derniers jours d'août, il écrit que presque tout le mois a été vide, il lui semble impossible d'écrire sans retrouver la vitalité et l'énergie (OC IV, p. 1287). D'après ces notes, on s'aperçoit bien qu'il a

⁴⁰ Voir note de 1935, des Carnets (OC II, p. 796).

⁴¹ Le retour au royaume est liée pour Camus à une idée de renaissance aussi. Il explique dans la préface aux nouvelles de L'Exil et le Royaume : « Quant au royaume dont il question ici, dans le titre, il coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin. » (OC IV, p. 123)

⁴² Le livre de Pasternak, *Docteur Jivago* avait sorti d'abord en italien, en novembre 1957, et sa traduction française sort en juin 1958 assurée par Gallimard.

envie de reprendre le travail d'écriture, et l'exemple de Pasternak le pousse à redécouvrir la source vraie de la création et de s'occuper tranquillement de la faire jaillir au milieu du désert. (OC IV, p. 1287). En effet, il paraît redécouvrir sa source en retrouvant la lumière du Midi. Cette joie soudaine qui le remplit se doit aussi à son attachement à Mi, la jeune danoise, qui loin de l'éloigner du travail, le tourne vers lui. (OC IV, p. 1288).

En septembre, il séjourne dans le Vaucluse, où il rejoint son grand ami, René Char qui vit à L'Isle-sur-la-Sorgue, afin de trouver une maison à acheter. Camus exalte dans la Provence les atouts de son « royaume perdu » : « La violente lumière, l'espace infini me transporte. À nouveau je voudrais vivre ici, trouver la maison qui me convient, me fixer un peu enfin. » (OC IV, p. 1290). Fin septembre, il avait acquis une maison au village de Lourmarin. Entre le 18 et le 27, il revient au pays de France qu'il aime le plus pour conclure l'affaire et il note dans ses *Carnets* : « 18 octobre. Je débarque du train de nuit à l'Isle-sur-Sorgue dans le mistral sec et froid. Bonne et grande exaltation toute la journée dans la lumière étincelante. Je sens toutes mes forces. » (OC IV, p. 1291) Le jour suivant, il est plein de joie : « 19. Lumière incessante. Dans la maison vide, sans un meuble, debout de longues heures à regarder les feuilles mortes et rouges de la vigne vierge, poussées par le vent violent, entrer dans les pièces. Le Mistral. » (OC IV, p. 1291)

Il est probable que la Provence représenterait pour lui, dans sa maturité, ce que les villes algériennes ont été pour lui dans sa jeunesse, plus encore parce qu'il ne pouvait plus y vivre. À la fin de sa vie, la Provence et le Vaucluse éveilleront en lui presque le même éblouissement qu'il a toujours éprouvé devant sa terre natale. Char lui-même témoigne dans la postface qu'il a dédiée à *La Postérité du Soleil* que Camus paraissait y toucher « à une terre et à des êtres aux soleils jumeaux qui prolongeaient avec plus de verdure, de coloris et d'humidité, la terre d'Algérie, à laquelle il était si attaché. » (OC IV, p. 734)

La belle maison achetée à Lourmarin avec l'argent du prix Nobel avait une vue magnifique sur le paysage du Luberon ; la fille de l'écrivain se rappelle dans une interview, que pour son père la mer se trouvait derrière les montagnes et, derrière la mer, il y avait l'Algérie »⁴³. À l'époque, il avait écrit à une amie, Marguerite Dobreen, le 17 novembre 1959 qu'il lui semblait qu'en envoyant la main, il pourrait toucher l'Algérie » (apud SAINT-YGNAN, 2010, p. 22).

⁴³«Centenaire d'Albert Camus. Catherine Camus parle de son père » 07 juin 2013, par Journal César, Mediapart. <http://blogs.mediapart.fr/blog/journal-cesar/070613/centenaire-albert-camus-catherine-camus-parle-de-son-pere> Consulté le 09 janvier 2014.

Sans doute que cette nouvelle période de sa vie lui rappelle beaucoup sa jeunesse, il fait alors remarquer qu'il avait changé de coiffure, semblable à celle des années heureuses, à Alger, ce qui l'a rajeuni, au moins le cœur. La reprise des activités théâtrales s'approche beaucoup des années où il animait le Théâtre de l'Équipe, à Alger.

Finalement, Camus pense que sa mère, en trouvant un lieu semblable au sien de l'autre côté de la Méditerranée, se déciderait à y vivre avec lui⁴⁴. Pour Saint-Ygnan, Lourmarin devient ainsi un point d'équilibre, « lieu à la fois géographique et affectif, entre Paris, la capitale intellectuelle où se joue son destin d'écrivain, et Alger, la capitale selon son cœur [...] » (2010, p. 30)

L'année 1959 est faite d'allers-retours de Paris à Lourmarin. Il ne peut revenir à la maison qu'en avril. Le 28, il note : « Arrivée Lourmarin. Ciel gris. Dans le jardin merveilleuses roses alourdies d'eau, savoureuses comme des fruits. Les romarins sont en fleurs. Promenade et dans le soir le violet des iris fonce encore. Rompu. » (OC IV, p. 1296) Il reste jusqu'à la fin mai. Dans sa nouvelle maison, il écrit à Grenier qu'il avait finalement retrouvé la paix dans ce pays. » (1981, p. 231)

Il est tout seul, loin des autres et des polémiques, il revient à Lourmarin encore deux fois : la première c'est en été, entre fin août et début septembre, c'est quand il écrit à Char, dans une lettre datée du 16 août 1959 que depuis une semaine il s'efforçait en vain de tirer une activité quelconque, mais qu'il espérait qu'après avoir assez bu de la royale lumière qui inondait tout, il pourrait se mettre de nouveau en marche. (2007, p. 181)

Pour lui, les séjours à Lourmarin et l'écriture du roman se lient à la fois et profondément à un retour aux sources, à cette lumière, sorte de combustible qui a fait toujours marcher son écriture. Dans le dossier de travail du roman, on peut lire qu'il « [...] devrait être une *en même temps* l'histoire de la fin d'un monde traversé du regret de ces années de lumière... » (OC IV, p. 924) En effet, dans *L'Homme Révolté*, Camus ne voit qu'une sortie à la nuit sombre qui s'est couchée sur l'Europe des années 30, 40 et 50 : une pensée solaire, la pensée de midi qui chasserait cette nuit pour une nouvelle aurore⁴⁵. Dans le manuscrit même

⁴⁴ En effet, depuis l'été 1948 Camus loue une maison pour que sa mère, son oncle et la famille de son frère passent des vacances en France (au domaine de Palerme à l'Isle-sur-la-Sorgue). Camus essaye, vainement, de les acclimater. (Voir Notice de la Pléiade, OC IV, p. 1564) Il note le 22 juillet 1955 : [...] Le Luberon presque blanc et nu au loin. Un léger vent sur les roseaux. Maman et moi regardons cette nuit merveilleuse avec le même cœur serré. Mais elle va partir et je crains toujours de ne plus la revoir. » (OC IV, p. 1247) D'après une note de travail, il considère même ce déménagement de la mère vers la France comme un dénouement du roman, mais pour des raisons moins bienfaisantes, car il semblait déjà prévoir un destin sombre pour sa terre natale. Nous revenons à ce sujet dans notre quatrième partie.

⁴⁵ « Mais la jeunesse du monde se trouve toujours autour des mêmes rivages. Jetés dans l'ignoble Europe où meurt, privée de beauté et d'amitié, la plus orgueilleuse des races, nous autres méditerranéens vivons toujours de la même lumière. Au cœur de la nuit européenne, la pensée solaire, la civilisation au double visage, attend son

nous trouvons le dessin d'un soleil⁴⁶ qui occupe la place du titre du dernier chapitre dont le titre définitif, nous le savons à cause d'une table de matières provisoire, serait « Obscur à soi-même ». Voici l'extrait :

141

Oh ! oui, c'était ainsi, [4 mots biffés, illi.] la vie de cet enfant avait été ainsi, la vie avait été ainsi, dans l'île pauvre du quartier ~~jusqu'au premier infirme~~ liée par la nécessité toute nue, au milieu d'une famille infirme et ignorante, avec son

(OC IV, p. 910)

Le secret de lumière qui l'avait aidé à vivre et à tout vaincre, l'aurait aussi aidé à cerner ce qu'il avait « d'aveugle et d'instinctif » en lui, à éclairer cette « part obscure » de l'être. (OC IV, p. 661)

Brice Parain se rappelle, dans un article écrit pour le volume en hommage à Camus de la NRF, des dernières fois qu'il a vu son ami au cours de sa dernière année. Il croyait qu'il était heureux, comme délivré. Il lui a fait remarquer cela deux fois, au début de septembre et au mois de novembre, justement après qu'il revient de ses séjours à Lourmarin. Parain lui dit qu'il était superbe. Camus avait ri chaque fois et son visage était reposé, uni sous le hâle des vacances. « Il avait changé ». (1960, p. 405) Parain imagine que Camus avait déjà commencé à écrire son roman, puisqu'il y avait longtemps qu'il en parlait. Intuition d'ami que résume en quelques lignes émouvantes l'itinéraire que nous sommes en train de tracer :

Ce serait peut-être l'occasion, qu'il attendait depuis longtemps, pour s'approcher un peu du royaume, comme il aurait pu dire, pour gagner en peu d'accord avec soi. Peut-être a-t-il eu l'impression qu'il recommençait sa vie. Le Prix Nobel, Lourmarin, un mois sur deux à la campagne, peut-être aussi un certain apaisement des passions, le temps de l'écrivain après celui de l'homme, qui sait ? Il s'était beaucoup tourmenté, beaucoup forcé peut-être, depuis vingt ans. (1960, p. 406)

Il nous semble que ces séjours à Lourmarin sont le premier signe que Camus entre dans une vie nouvelle qui ne peut pas se séparer aussi d'une écriture nouvelle dont *Le Premier*

aurore. Mais elle éclaire déjà les chemins de la vraie maîtrise. »(OC III, p. 319) À la préface de 1958, il affirme que même ses révoltes ont été éclairées par le soleil de l'Algérie. (OC I, p. 32)

⁴⁶ A propos de l'importance de cet aspect plastique du manuscrit, dans un des manuscrits de *L'Étranger*, de la même façon simple et significative, nous pouvons trouver deux illustrations marginales : des chevalets en X sur lesquels repose le cercueil de la mère ou une guillotine schématisée. Il y a encore une dédicace adressée à René Char dans le livre *L'Exil et le Royaume* où nous pouvons trouver un dessin de soleil très semblable, voir sur <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2014/livres-et-manuscrits-pf1403/lot.64.html>

Homme est le signe majeur. Mais antérieurement à cette nouveauté se trouve un désir de retour à la fois géographique (vivre au bassin méditerranéen) et affectif (retour à l'enfance et aux premiers écrits). Différemment de l'homme absurde (exilé et étranger), il garde intacte le souvenir de « sa patrie perdue », mais identiquement à lui, il sait qu'il ne peut plus revenir effectivement, cette patrie ne peut être entrevue que par des brefs instants, d'où sa nostalgie. Toute l'œuvre de Camus est véritablement marquée par ce mouvement de retour aux sources, sur ce que les Grecs appelaient *nostos* et dont le plus grand exemple était l'Odyssée. (WEIMBERG, 2009, p. 72) Nous y reviendrons dans notre quatrième partie.

1.6 Vivre sa *Vita Nova* : écrire le roman

Dans le discours du prix Nobel et pareillement dans la préface de 1958, il est surprenant d'observer que même la traversée difficile au plan biographique ne lui fait rien perdre de la flamme de l'écrivain poursuivant son écriture. À en croire à Abbou, l'écriture du *Premier Homme* semble liée pour Camus à la sensation qu'il était enfin guéri et qu'il pouvait de nouveau créer. En effet, pour lui, le roman ferait partie justement de ce processus de cure.

C'est à travers les notes des *Carnets* que nous pouvons bien mesurer combien l'écriture du roman joue un rôle fondamental pour cette guérison. En 1958, il fait remarquer qu'il faut s'éloigner de la polémique et se guérir (OC IV, p. 1297). Il répond aussi à Jean-Claude Brisville qui lui demande quel souhait il formulerait dans cette étape de sa vie : « En une surabondance de forces vivifiantes et réparatrices, les malheurs même ont un éclat solaire et engendrent leur propre consolation » dit Nietzsche. C'est vrai, je le sais, je l'ai éprouvé. Et je demande seulement que cette force et cette surabondance me soient de nouveau données, de loin en loin, au moins... » (OC IV, p. 615)

Il sent qu'il se trouve dans un point crucial de sa vie et de son travail et qu'il n'y a que deux sorties qui s'annulent : « je me détruirai ou je renaîtrai, c'est tout. » (OC IV, p. 1297) Camus choisira création, l'axe central de sa *Vita nova*, vécue comme une sorte de renaissance⁴⁷. Et il est tout à fait chargé de signification que le roman de la vie nouvelle commence justement par la naissance de son héros. En effet, il pense à un « premier homme »

⁴⁷ Selon Barthes, il faut absolument que la vie nouvelle se situe par « l'opposition du 'continuer' (à vivre comme avant, sempiternellement) ≠ Rompre, changer, naître de nouveau, être quelqu'un d'autre, un *je* différent [...] » (2003, p. 284)

qui part à zéro qui ne sait lire ni écrire, qui n'a ni morale, ni religion et qui doit « trouver seul sa morale et sa vérité, à naître enfin comme homme [...] » (OC III, p. 916)

D'après les notes, nous pouvons affirmer que la phase rédactionnelle du roman se trouve dans les derniers mois de la vie de Camus, mais il est très difficile d'en aborder cette période puisque Camus parle à peine de son nouveau projet. D'après ce qu'il souligne lors de la conférence de presse du Prix Nobel, il préfère ne pas en parler par superstition (OC IV, p. 281). Néanmoins, nous pouvons trouver quelques traces dans ces correspondances. Avec l'aide de ses biographes (qui ont sûrement pris soin de recueillir des témoignages) nous pouvons restituer l'ambiance dans laquelle il travaillait. Nous sommes à Lourmarin, ce petit village du Luberon. D'après la reconstitution de Tanase :

Il se lève avec le soleil et se met au travail en attendant l'heure de la petite balade du matin. Il prend la rue coudée qui passe devant la fontaine à gueule de lion, serrée contre les quatre marches du parvis de l'église, descend sur la droite entre les maisons de pierre aux volets peints de bleu, encadrés de glycines ; des chats sommeillent sur le pas surélevé de la porte ou sur les murs, entre les branches de lauriers qui débordent. Il passe à la poste pour le courrier et, parvenu sur la place du village dont les maisons semblent disposées pour encadrer maladroitement l'arbre planté au milieu, il achète les journaux au kiosque qui jouxte le café. Camus le dépasse, arrive à la route des platanes, au pied du château, revient par le petit chemin qui le conduit jusqu'à la porte de son jardin caché derrière le mur envahi d'herbes ayant pris racine dans les interstices, sur lequel s'appuie la terrasse. (2010, p. 368)

Témoins de l'époque, amis et parents, ont raconté qu'ils ont vu Camus écrire, non seulement debout à son pupitre comme à son habitude, déambulant en fumant ses gauloises, mais également assis sur la terrasse avec des feuilles sur les genoux. Cette façon très particulière d'écrire a bien des effets sur le manuscrit : une graphie très petite, difficile à lire.

Lorsqu'il arrive à Lourmarin le 28 avril, le printemps explose de tous les côtés, début mai nous pouvons lire une note réconfortante : « Travail repris. Ai avancé dans première partie *Premier Homme*. Reconnaissance à ce pays, à sa solitude, à sa beauté. » (OC IV, p. 1296)

Le travail s'interrompt en juillet, car Camus voyage en Italie, pour la représentation des *Possédés* au Festival del Teatro, où il consent à parler un peu de son travail en cours. Il regagne Lourmarin en août, d'où il écrit à Char qu'il a de difficultés pour travailler : « J'ai cédé à une pente d'inaction et aussi je n'ai pas eu le courage de sortir de l'état où j'étais [...] » (2007, p.182) Mais il se sent joyeux quand même, et il doit à Mi cette joie. Il s'écrit dans une note : « Mais mon cœur vit, mon cœur vit enfin. » (OC IV, p. 1300)

Il y restera jusqu'à début septembre, puis il revient à Paris pour les répétitions des *Possédés*. En septembre, Robert Mallet lui demande s'il écrivait un roman en ce moment. Et Camus lui répond qu'il n'aimait pas parler de ce qu'il était en train d'écrire. Mais il consigne nonobstant quelques informations : « Je ne sais pas encore ce que ce sera. Ça ne me satisfait pas. J'en ai détruit des pages et des pages. Ça avance lentement. [...] » Ayant passé tout le mois d'octobre en tournée, il ne revient à Lourmarin que mi-novembre.

En effet, les 144 folios qui composent le manuscrit paraissent témoigner de ces différents stades d'écriture, car ils sont d'origines distinctes : les premiers folios possèdent l'en-tête ALBERT CAMUS surélevé dans la page, il s'agit d'un papier filigrané de la papeterie Renage⁴⁸. Il s'agissait d'un seul bloc, dont on aperçoit encore la liasse ; le deuxième ensemble est composé de feuilles volantes, d'une qualité inférieure par rapport au papier filigrané (il est aujourd'hui plus jauni que le premier). Dans les documents contemporains du manuscrit nous n'avons pas retrouvé trace de ce même papier avec en-tête, nous imaginons donc qu'il s'agissait d'un bloc qui lui a été offert. Camus avait l'habitude d'écrire sur n'importe quelles feuilles qu'il trouvait disponibles, soit dans les bureaux de Gallimard, de Combat ou même de l'Ambassade de France au Brésil, pratique dont témoignent les en-têtes. Il est probable qu'il soit arrivé à Lourmarin avec ce bloc, qu'une fois fini, a donné lieu à des feuilles volantes.

Pour ce que concerne l'écriture, il nous semble qu'il ait employé un stylo-plume rechargé avec de l'encre noire et bleue, conformément à quelques feuillets. Dans notre transcription, nous essayons d'être fidèles à ces changements d'encre et aussi aux tons plus clairs, marque d'un probable épuisement du réservoir. Cette variation de couleur observée soit d'un feuillet à l'autre, soit sur un même feuillet (écriture en bleu, corrections et notes marginales en noir et vice-versa) semble témoigner également de ces allers-retours sur le manuscrit.⁴⁹

Dans les dernières semaines de 1959, Camus écrit à ses correspondants sur les difficultés qu'il rencontre pour continuer son roman en même temps qu'il a pu avancer un peu. Le 19 novembre, il écrit à son amie Micheline Rozan qu'il faut qu'il finisse avec le premier jet de ce qu'il considère être son « énorme histoire » qu'il est d'ailleurs loin de finir. Il s'agace puisqu'il ne lui reste que huit mois pour achever son roman avant de reprendre ses

⁴⁸ Fabrique de Papier à Renage (Isère)

⁴⁹ La matérialité du manuscrit nous permet ainsi de nous lancer dans raisonnements hypothético-déductifs sur les opérations d'écriture, tel l'établissement d'un ordre chronologique. A ce sujet, Biasi compare l'étude de genèse à une enquête policière que retrouve « grâce à des indices, la successivité des événements tels qu'ils ont réellement eu lieu. » (2011, p. 71)

activités théâtrales. Il se plaint aussi d'être seul (apud TODD, 1999, p. 743). Le jour suivant, il écrit à Mi et reprend le même ton :

J'aime la vie, j'aime rire, j'aime les plaisirs, [...] et c'est terrible, avec ma nature [...] Mais je rue, je piétine, je claques de mâchoires jusqu'à ce que je me prenne moi-même par la peau du cou et que je me remette devant mon papier. [...] Je me dis que c'est impossible, que je n'écris que des conneries, que je bafouille [...] (Lettre à Mi, du 20 novembre 1959, apud TODD, 1999, p. 744)

Le travail, comme lui-même l'avait affirmé, c'était une violence qu'il s'imposait⁵⁰, mais il arrive néanmoins à vaincre l'angoisse de la page blanche en couchant quelques lignes sur le papier, mais que ne lui satisfont pas du tout.

Dans le manuscrit, nous pouvons trouver les marques d'un intense travail de manipulation des folios où Camus opère des changements équivalents aujourd'hui au « copier-coller ». La première opération est celle de l'insertion d'une suite au chapitre 6 (appelée 6 bis) de la première partie, composée de 22 feuillets⁵¹. La seconde opération est l'usage des becquets : Camus découpe soigneusement la page 114 en quatre morceaux. Le premier demeure comme la page 114, mais une indication dans le manuscrit nous fait que penser que la coupure ne se fait tout de suite à sa décision de le faire, puisqu'il note à la fin du paragraphe « ici 115.116.117 » en référence aux pages suivantes. À la fin de la page 117, nous trouvons l'indication « ici revenir au bas de la page 114 ». Le morceau suivant est alors « collé » au bas de la page 117 au moyen d'une épingle, la troisième apparaît de la même façon en haut de la page 119, numérotée comme page 118. Nous pouvons voir aussi sur cette petite page la mention « 120 bis » biffée, ce qui montre bien qu'il s'agissait d'un ajout à la page suivante dont la numération 120 est aussi biffée. Le quatrième morceau est la fin de la feuille et fait référence au morceau antérieur « ici 120 bis », il est ajouté en haut de la page 127 par un trombone jaune⁵². Plusieurs critiques ont affirmé que ce manuscrit a été écrit d'un seul jet et que Camus n'avait pas procédé à aucune révision, mais l'accès à l'original nous

⁵⁰ Camus paraît pris dans une contradiction, pour lui le refus des plaisirs, mais aussi le refus à les refuser ont fait de lui un artiste : « Ce que je retrouve toujours au long des années, au cœur de mon attitude, le refus de disparaître du monde, de ses joies, de ses plaisirs, de ses souffrances, et ce refus a fait de moi un artiste. » (OC IV, p. 1246)

⁵¹ Il est intéressant de remarquer que dans le chapitre 6, nous avons une note de régie biffée par l'auteur (ce qui indique, dans le cas de ce manuscrit, qu'elle a été utilisée) qui renvoie aux sujets (sauf celui de la grand-mère) qui seront explorés dans cette suite : « M. Germain – le lycée – la religion – mort de la grand-mère » (OC IV, p. 809).

⁵² Nous pouvons trouver ce même phénomène dans le manuscrit de *La Peste* (première version, 2^e état) les feuillets numérotés 85 et 85bis proviennent du même feuillet coupée en deux. Dans la dactylographie des feuillets ont été coupés en deux et ces deux moitiés ont été insérées à deux endroits différents (OC II, p. 1172)

montre que le travail avait déjà subi quelques remaniements. Nous pouvons remarquer qu'il y avait un souci avec la composition du récit, où nous pouvons observer littéralement un travail de couture, ce qui nous ramène à la métaphore proustienne du processus de création comme d'une robe. Ce même processus de déplacement peut-être observé d'une façon plus simple, par exemple, quand il entoure d'une trace un certain paragraphe et indique avec un fléchage sa nouvelle place.

Le 26 novembre, il écrit à Catherine Sellers qu'en hiver, le village est vide et la campagne est nue et qu'il n'y voit personne sauf pour le déjeuner : « Ce sont de bonnes conditions de travail et, en effet, je travaille. » (TODD, 1999, p. 749) Il nous semble alors que dans cette dernière étape à Lourmarin Camus ait bien travaillé, nous pensons que justement la deuxième partie de son roman a été écrite dans cette période. Cette hypothèse se confirme par une lettre à Jean Grenier dans laquelle Camus signale que depuis le 15 novembre il avait bien travaillé, car cette vie monastique, où la solitude et la frugalité régnait, était la condition idéale pour le travail de l'écrivain (1981, p.231). En effet, comme le fait remarquer Barthes, l'écriture demande cet éloignement du monde, une retraite enfin⁵³. Mais même à Lourmarin, la gestion de l'œuvre lui prend du temps, nous voyons cet emploi du temps daté du 16 novembre 1959 où il essaye de s'organiser afin de pouvoir se dédier à l'écriture : « Lever 7h30 Resp.⁵⁴CP.PD. / 8h30 – I° H -] 12h30/ 14h 16h -] I° H/ 18h Corresp. Maison AD. Corresp. Othello. Théâtre »⁵⁵ (OC IV, p. 949)

Le désespoir monte en décembre dans un moment où nous envisageons que les 144 pages ont déjà été écrites, d'après les lettres envoyées encore à C. Sellers :

⁵³ Il cite plusieurs écrivains : «(1) Il ne faut pas être dérangé pour faire l'œuvre. Chateaubriand : « Un an ou deux de solitude dans un coin de la terre suffiraient à l'achèvement de mes *Mémoires* ; » [...] 2) La non-agitation est nécessaire à la pensée. Kafka : « J'ai trop peu de temps et trop peu de calme pour tirer de moi toutes les ressources de mon talent. » [...] *Temps Lisse* [...] l'écrivain doit se lier, presque malgré lui, à un temps sans aspérité, sans 'dérangement'. Flaubert (1853, 32 ans) : 'Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé.' » (2003, p. 285)

⁵⁴ D'après la note explicative de l'édition de la Pléiade : «Pour améliorer l'état de ses poumons et échapper à ses graves crises de suffocation, Camus pratique depuis plusieurs années de longues séances de respiration qui donnent de bons résultats. » (OC IV, p. 1546)

⁵⁵ Camus fait ici c'est que Barthes a nommé la comptabilité du travail de l'écrivain : « Pour comprendre le poids de la gestion, il suffit de la comptabiliser un peu ; dans une journée d'écrivain (idéalement, sans autre métier), quatre secteurs : 1) Secteur du besoin : manger, dormir, se laver (déjà culturel). 2) Secteur du Travail de création : le livre [...] 3) Secteur de la Gestion : courrier, manuscrits, *writings*, interviews inévitables [...] 4) Socialité, Convivialité, Amitié [...] » En bref : « 5 au travail créatif, 5 à la gestion. C'est énorme : la gestion, pur entretien, coûte autant que la création. » (2003, p. 288) Camus paraît être bien conscient de cette comptabilité sordide, notamment à ce que concerne à la vie sociale de l'artiste telle que nous la voyons sur le personnage de Jonas que se dédie assez à la gestion sociale de sa figure de peintre et finit pour ne plus créer. Il s'agit d'un jeu paradoxal où le succès engendre l'encombrement et l'encombrement fini pour ne pas permettre travailler : « Le courrier se rue sur vous, les invitations pleuvent, il faut répondre : une grande moitié d'une énergie humaine est employée ainsi à dire non, de toutes manières. [...] Mais c'est ainsi que nous sommes punis de nos vanités par la vanité elle-même. (OC IV, p. 605)

[...] je me désespère d'écrire des sottises et puis je recommence pour tout lâcher, et tourner en rond, et me demander ce que je veux faire, ne pas le savoir, essayer quand même. [...] j'avance pour avancer, pour me dire que je l'ai fait [...] Crevons donc puisque je ne peux pas vivre sans travailler [...] Je ne sais pas ce que je vais faire. Je m'obstine. [...] On dirait que la fonction écrivante, pour avoir été trop exercée est épuisée en moi. C'est un *fiasco* du style. (1^{er}, 13 et 23 décembre 1959 apud TODD, 1999, p. 749.)

Le 14 décembre, il va à Aix-en-Provence pour donner une conférence à des étudiants étrangers à l'Institut des études françaises d'Aix-en-Provence. Interrogé par un des étudiants quel était son livre préféré, il répondit : « Le prochain ! » Et explique : « Quarante ans d'une vie d'homme », « pour éprouver sa fidélité à soi, sa constance, son devenir. » (apud LOTTMAN, 2013, p.1014)

À la fin décembre, dans une lettre adressée à Jean Grenier, même s'il doute du futur de son manuscrit, il semble plus apaisé : « Quand j'aurais fini mon livre, et si je le finis, je me mettrai au travail pour réparer mes fautes. Il est vrai qu'à la saison prochaine, je serai mobilisé par Malraux pour alimenter en vertus tragiques les Français qui s'en foutent drôlement. »⁵⁶ Francine et les jumeaux viennent pour Noël et Camus explique à son épouse l'état de son travail, il s'agit d'un récit autobiographique dont le personnage sera partagé entre deux êtres. C'est son éducation sentimentale à lui, dont le principal objectif « serait de révéler son Algérie à la France métropolitaine. » (apud LOTTMAN, 2013, p.1016)

Nous pouvons affirmer ainsi que Camus arrête son manuscrit un peu avant l'arrivée de sa famille à Lourmarin, et qu'il envisage de le reprendre l'année prochaine pour corriger ce qu'il considère comme ses fautes. Mais cette reprise ne serait pas seulement corrective, car Camus comptait encore écrire d'autres parties du roman ; d'après ce qu'envisage A. Abbou, huit mois de travail (« dont trois peut-être à plein-temps, et cinq à temps réduit, vu la préparation de la saison théâtrale de plus en plus accaparante ») avant de reprendre les activités théâtrales n'auraient pas été suffisants pour en finir avec l'écriture : « Deux ans minima eussent été probablement nécessaires pour y parvenir. (2009, p. 183)

⁵⁶28 décembre 1959, 1981, p. 232

1.7 Une écriture en suspens

Notre chapitre n'a pourtant pas une heureuse fin. Il est difficile de penser que justement au moment où Camus semble entrer dans cette vie nouvelle et commence à créer à nouveau la mort vient à sa rencontre. Nous retrouvons le manuscrit dans sa sacoche maculée de boue à côté de la voiture détruite. La vie et l'écriture pour toujours inachevées.

Puisque Camus ne publiait jamais la première version d'un texte, il écrivait toujours deux, quatre, six versions d'un même texte (par exemple *Caligula* et *La Peste*) et ensuite venait l'étape de la dactylographie (qui recevait des corrections), il est sûr que Camus aurait corrigé son texte. Cependant on pense qu'il n'est pas probable qu'il aurait opéré un changement radical en ce que concerne la longueur de ses phrases, par exemple. On observe déjà dans le manuscrit un souci particulier dans la construction des phrases, surtout les descriptives. La majorité des corrections concernent la description d'un personnage, d'une scène, d'un lieu.

En suivant les propositions de Grésillon et Biasi, l'écriture peut être « à programme » (programmation scénarique) ou à processus (structuration rédactionnelle). Bien que Camus ait quelques plans, son écriture est plus libre que celle d'un Flaubert, qui planifiait le moindre détail de ses textes. Camus aime surtout lancer des grosses traces, souvent, une ligne du plan se transforme en plusieurs pages. Le manuscrit témoigne d'un certain laisser-aller dans l'écriture qui donne l'impression qu'il a été rédigé « d'un seul jet ». Comme un écrivain à structuration rédactionnelle, Camus travaille sur un manuscrit unique qui s'enrichit d'ajouts et de corrections à chaque relecture de l'écrit précédent ; le résultat ce sont des pages « embarrassées de corrections massives, des indications de réorganisation structurelle, des ajouts marginaux [...] » (BIASI, 2011, p. 97) Dans les prochains points, malgré son caractère un peu exhaustif, nous aimerions montrer toute la spécificité et la richesse du manuscrit tel qu'il s'est figé au moment de la mort de son auteur.

1.7.1 Biffures, ratures, suppressions

Dans notre manuscrit, presque tous les folios contiennent des traits de biffure qui sont normalement utilisés pour raturer⁵⁷ soit un mot soit un groupe de mots, presque jamais une phrase, pour les remplacer par d'autres (*rature de substitution* [BIASI, 2011, p. 123]). Dans ce cas-là, l'impression que nous avons, en observant l'économie de la page, c'est que ces ratures sont contemporaines de l'écriture, c'est-à-dire, l'annulation a été faite tout de suite à la mise en place des mots. Dans la majorité de cas, ces ratures et substitutions servent à trouver le mot ou l'expression juste⁵⁸. Le premier cas, « réunit unité biffée et unité réécrite dans une même linéarité » et le second est mis en surcharge et se trouve souvent dans l'espace interlinéaire (1994, p.69) :

Le vent avait du se calmer, écrasé sous le soleil. Le navire avait
 perdu son léger roulis et il semblait maintenant avancer selon une ^{route rectiligne} ligne
~~droite, les pistons~~ les machines au plein de leur régime, avec l'hélice
~~se situant à même les eaux~~
~~tournant droit dans les plein des eaux~~ forant droit l'épaisseur des eaux
 et le bruit des pistons devenu enfin si régulier qu'il se confondait
 avec la clameur sourde et ininterrompue du soleil sur la mer. Jacques
 [1 mot biffé, illi.] dormait à moitié, ~~heureux~~ le coeur serré d'une sorte de bonheur d'angoisse heureuse

⁵⁷ En ce que concerne encore l'espace graphique de la page, Grésillon remarque la répartition entre écriture fluide et ratures (1994, p.66) Elle définit la rature comme la marque d'une perte (c'est le cas des *ratures de suppression* [BIASI, 2011, p. 123], qui éliminent sans remplacer), mais paradoxalement, d'un gain aussi, puisque en annulant ce qui a été écrit elle augmente le nombre de traces écrites. En outre, ce geste apparemment négatif d'effacement donne au critique accès à ce qui aurait pu devenir le texte. (1994, p. 67) Elle nous aide aussi à établir la dimension temporelle du processus d'écriture, par exemple, lorsque nous avons une substitution avec l'utilisation d'une autre couleur d'encre. La rature peut avoir trois formes différentes, la plus simple et plus visible c'est le trait de biffure ou d'autres formes d'annulation telles les hachures, les quadrillages, etc. Ce type de rature en général permet de restituer ce qui a été raturé.

⁵⁸ A propos du *Parti pris des choses* de Ponge, Camus affirme que tout le souci du poète dans ses descriptions des objets c'est « de trouver le mot juste » celui qui permettrait de « pénétrer un peu plus au cœur des choses. » Mais cette quête est vouée à l'échec puisque on ne peut trouver que *des* mots justes et jamais *le* mot juste, il conclut. (OC I, p. 886) Dans sa conférence « Albert Camus ou l'exigence morale » Spiquel établit un rapport entre la recherche du mot juste et l'éthique camusienne : « Camus est quelqu'un qui ne se paie pas de mots. [...] Il s'agit toujours de trouver le mot juste, le mot percutant ; on le lui reprochera d'ailleurs. Le mot est d'autant plus percutant qu'il est juste. Ce souci de la parole vraie est essentiel dans sa conception du journalisme critique. Une parole vraie qui refuse de mentir. » Disponible sur <http://www.forumuniversitaire.com/Joumela/index.php/2013-03-05-23-28-06/litterature/litterature-francaise/albert-camus/130-litterature-conference-en-texte-9-cycle-de-litterature-francaise-cycle-albert-camus-albert-camus-ou-l-exigence-morale> Consulté le 16 septembre 2015.

Il est intéressant de remarquer que la plupart des ratures/substitutions sont faites dans des passages plus descriptifs du texte :

La carriole grinçait sur la route assez bien dessinée mais ~~couverte~~ à peine tassée. De temps en temps ~~un silex~~ une étincelle fusait sous la jante ferrée et un silex venait frapper le bois de la carriole ou s'enfonçait au contraire avec un bruit feutre dans la terre molle du fossé. Les deux ^{petits} chevaux avançaient cependant ~~d'un bon trot~~ régulièrement, ~~avec leur deux trots différents~~, bronchant à peine de loin en loin, le poitrail en avant pour tirer la lourde carriole, chargée ~~d'hommes et de~~ ^{sans trêve} meubles, rejetant ^{bruyamment} la route derrière eux de leurs deux trots différents, ~~tendues vers le lit~~ L'un encore lointain ^{bruyamment} d'eux parfois chassait l'air de ses narines et son trot se désorganisait. L'Arabe qui conduisait faisait claquer alors sur son dos le plat des rênes ^(usées) et bravement la bête reprenait ^{un français d'une trentaine d'années} son rythme. [L'homme qui se trouvait sur la banquette avant près du conducteur regardait, le visage fermé, ~~la croupe des~~ les deux croupes qui s'agitaient ~~devant lui~~ sous lui. De bonne taille, trapu, le visage long ~~et les yeux~~ [1 mot biffé, ill.] ~~et clair~~, avec un front haut et carré, la mâchoire énergique ^{qui s'avancait} les yeux clairs il portait malgré la saison une veste de coutil à trois boutons fermée au ^{à la mode de cette époque} col et une casquette légère sur ses cheveux coupés court. Au moment où la pluie commença de rouler sur la capote au dessus d'eux il se retourna vers l'intérieur de la voiture ~~sur une deuxième~~ « Ça va dit-il ? Sur une deuxième banquette, coincée entre la première et un amoncellement de vieilles malles et de meubles, une femme ~~un petit garçon de 4 ans~~, habillée pauvrement mais ~~recouverte d'un d'un~~ enveloppée ~~grand chape, que la cachait~~ dans un grand châle de grosse laine lui sourit faiblement. Un petit garçon de 4 ans dormait contre elle. Oui, oui dit elle avec un petit geste d'excuse. Elle avait ~~un visage beau~~ ^{le nez petit et régulier} et chaud ^{un petit nez} un visage doux et régulier, les cheveux bien ondulés et noirs, ^{de l'Espagnole} un beau regard marron. Mais droit, quelque chose sur ce visage frappait. Ce n'était pas seulement une sorte de masque ^{écrivait provisoirement} que la fatigue ou n'importe quoi ~~qui pouvait~~ de semblable ~~mettait~~ sur ses traits non plutôt un air d'absence et de douce distraction, comme en portent perpétuellement certains innocents, ~~mais qui~~ mais qui ici affleurait fugitivement sur la beauté des traits. À la bonte si frappante du regard se mêlait parfois aussi ~~un air~~ une lueur ^{déjà} de crainte irraisonnée aussitôt éteinte. Du plat de sa main ~~un peu~~ abimée par ~~des travaux~~ le travail

(ou une sorte de melon ?)
chausse de gros souliers
Fendillés par l'usure
cria-t-il

Afin d'annuler tout un paragraphe ou une section de la feuille, Camus se sert souvent d'un gros trait ondulé ou d'une grande croix (voir notamment folios 16, 20, 62, 75, 78, 98, 133)

Jacques ~~et Pierre~~ aimait aimait passionnément dans l'école comme il n'avait jamais cessé d'aimer son vieux maître à travers les années, séparé de lui par les années de lycée, ~~jus~~ ou les distances [1 mot biffé, ill.] par le cœur, tout heureux de le retrouver

~~plus exceptionnel qu'il eut rencontré~~

C'est ça, fils, disait Malan. Puisque vous allez voir votre mère, essayez d'apprendre quelque chose sur votre père. Et revenez à toute pompe. ~~Tu n'as rien me raconter la suite. Je n'ai rien.~~ Les occasions de rire sont rares.

Oui, c'est ridicule. Mais ~~je~~ mot biffé puisque cette curiosité m'est venue, je peux au moins essayer de glaner quelques renseignements supplémentaires. Que je ne me sois jamais préoccupé de ça, c'est un peu pathologique.

Mais non, c'est la sagesse ici. Moi j'ai été mariée trente ans avec Marthe que vous avez connue. Une femme parfaite, et qui me manque aujourd'hui encore. Eh ! [1 mot biffé, illi.] ~~deux ans avant~~ Eh j'ai toujours pensé qu'elle aimait sa maison.

Cependant, si cette rature se présente sur une note marginale, cela peut signifier qu'elle a été déjà employée dans le texte, Biasi définit ce type de rature comme *rature d'utilisation ou de gestion* (2011, p. 123).

Le silence de
La domnade Munoz
Le sucre d'orge
Les parents de M.
Le briquet pendant
des journées

Nous avons encore la *rature de transfert ou de déplacement* qui sert « à marquer le projet ou l'acte de déplacer un segment déjà écrit en vue de le faire disparaître de son lieu primitif et le réinsérer dans une autre zone du manuscrit. » (BIASI, 2011, p. 123) Un exemple de notre manuscrit se trouve au folio 92 ?, Camus avait l'habitude de changer la place de quelques groupes de mots par une ligne arrondie comme celle-ci :

plateau une bouteille d'anisette, des verres et de l'eau frappée. de onze heures

commençaient les rangs de vigne sous le soleil encore supportable du matin L'instant d'après, le fermier entrait avec un plateau où il avait rangé une bouteille d'anisette, des verres et une bouteille d'eau frappée. Si vous aviez tardé, vous auriez risqué de

Ou encore en entourant le fragment à être déplacé par un cercle et indiquant par une trace sa nouvelle place :

125

de colle montait de la reliure grossiere qui rapait en mê temps les doigts.
 Chaque livre, en outre, avait une odeur particuliere selon le papier où il était
 imprimé, odeur fine, ~~un peu~~ secrète, dans chaque cas, mais si ~~forte~~ singuliere
 que J. aurait pu distinguer les yeux fermés un livre de la collection Nelson ~~d'un~~ des
 éditions courantes que publiait alors Fasquelle. Et chacune de ces odeurs, avant meme
~~que l'enfant le~~ [1 mot biffé, illi.]
 que la lecture fut commencée, ravissait ~~deja~~ Jacques dans un autre univers plein
 de promesses deja tenues qui commençait deja d'obscurcir la pièce ~~presque~~* où il
 se tenait, de supprimer le quartier lui meme et ses bruits, la ville et le monde
 entier qui allait disparaître totalement ~~des la premiere ligne~~ [1 mot biffé, illi.] qu'il
 aussitôt la lecture commencee avec une avidite folle, exaltée, qui finissait
 par jeter l'enfant dans une totale ivresse dont des ordres repetés
 La manière dont le livre etait imprimé renseignait deja le lecteur sur
 le plaisir qu'il allait en tirer. P. et J. n'aimaient pas les compositions larges
 avec de grandes marges, ou les auteurs et les lecteurs raffines se complaisent
 mais les pages pleines de petits caracteres courant le long de lignes etroitement
 justifiees, remplies à ras bord de mots et de phrases, comme ces enormes
 plats rustiques où l'on ~~pour~~ peut manger beaucoup et longtemps sans jamais les
 epuiser et qui seuls peuvent apaiser certains enormes appetits. Ils n'avaient
 que faire du raffinement, ils ne connaissaient rien et voulaient tout savoir.
 Il importait peu que le livre fût mal ecrit et grossierement compose pourvu
 qu'il fût clairement ecrit et plein de vie violente, ces livres la, et eux
 seuls, leur donnaient leur pate de rêves sur lesquels ils pouvaient ensuite
 dormir lourdement.

Finalement, il existe une forme particulière de codage qui délimite l'espace d'une rature à venir, que Biasi appelle rature de suspension, dilatoire ou provisionnelle (2011, p. 123) dans le cas du manuscrit du *Premier Homme*, Camus les indique souvent par un point d'interrogation à côté du paragraphe ou, à titre exceptionnel, par une note de régie au début du folio 16 : « Chapitre écrire et à supprimer. »

En effet, il n'existe pas une seule page du roman qui ne porte de rature ou la trace d'une intervention, ce qui nous indique avec sûreté qu'il s'agissait bien d'une première version qui n'était pas encore mise au net. Les ratures peuvent nous aider à établir la chronologie de l'écriture, à cet égard, la fin du chapitre 5 est très intéressante : les feuillets ont été écrits soit en bleu, soit en noir, ainsi les ratures de la partie bleue se sont faites en noir et de la partie noire en bleu. Cela nous conduit à affirmer, par exemple, que ces pages ont été écrites de façon fragmentaire et que chaque fois que Camus les reprenait, il les relisait et apportait des corrections.

Au début du troisième chapitre nous avons l'indication pour une grande rature : « Chapitre à écrire et à supprimer ». Il s'agit de la visite de Jacques Cormery à son ancien

maître Malan⁵⁹ le soir de la journée de la visite à la tombe du père. En effet, c'est un chapitre qui paraît être de plus et n'a apparemment pas d'importance pour l'économie du récit comme le soulignent plusieurs critiques⁶⁰. Mais nous posons la question suivante : en écrivant ce chapitre, Camus n'aurait-il pas pensé à Télémaque, qui avant de partir à la recherche de son père, va prendre des renseignements auprès de Nestor⁶¹ ? Mais au contraire de Nestor, Malan ne fait que le décourager de poursuivre sa quête⁶².

1.7.2 Les notes marginales

Ce qui attire le plus l'attention dans le manuscrit c'est la quantité et la spécificité des notes marginales, dans ce point-ci et sur d'autres, il ressemble beaucoup au manuscrit *Vie d'Henri Brulard* de Stendhal⁶³. Comme nous l'avons déjà cité, Camus laissait des grands espaces en marge de son texte pour ces notes. Il s'agit d'insertions dans le texte qui vont d'un simple mot à tout un paragraphe et des notes de régie de plusieurs types⁶⁴. Les ajouts sont souvent indiqués par un becquet et les notes sont en général encadrées. Parfois les ajouts remplissent la page dans tous les sens (Camus écrit même en renversant le sens de la page), et nous pouvons observer un vrai ballet de traces pour relier tout cela (voir dans les annexes l'exemple d'une page remplie de notes)

Au sujet des notes de régie (indications pour l'écriture ou l'organisation du texte), elles font partie de ce que Genette appelle le « paratexte ». À cause du caractère ponctuel et morcelé du texte, elles n'ont de signification que par rapport au texte auquel elle se relie.

⁵⁹ En effet, il s'agit de Jean Grenier, au manuscrit le titre du chapitre porté les initiales du maître camusien : « Saint-Brieuc et Malan (J.G.)

⁶⁰ « Le dialogue du héros avec lui est assurément un des morceaux les plus faibles du roman, très en deçà de l'entretien jadis, de Mersault avec Zagreus. Il est probable que l'hommage à Jean Grenier, déjà fait en bref et dans un article (Préface aux *Iles*), ne pouvait se coller en péripéties romanesques avant que Camus ne fût même de traiter par la fiction son adolescence. » (SAROCCHI, 1995, p.72) « On comprend, en tout cas, qu'avec ses plats effets de réel (le fromage de chèvre, la salade de fruits, la suspension à l'ancienne...) et ses dialogues qui sombrent pour finir dans un humanisme exagérément sentimental, ce chapitre n'ait pas satisfait Camus. » (REY, 2008, p. 42)

⁶¹ Nestor cependant ne lui apporte aucune information sur la localisation actuelle de son père, mais lui raconte un peu les « aventures » d'Ulysse à la guerre. Dans notre roman, Jacques entend parler de son père d'une façon « un peu mythologique ». (OC IV, p. 823)

⁶² « Vous n'avez plus besoin d'un père. Vous vous êtes élevé tout seul. » (OC IV, p. 761)

⁶³ Anne Herschberg Pierrot, « Notes sur le style des marges dans la *Vie de Henry Brulard* », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 18 mars 2009 Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434558>

⁶⁴ Il s'agit d'une stratégie de mise en page qui évitait l'encombrant travail dont témoignent certains folios du manuscrit de *L'Homme Révolté* (conservé à la bibliothèque Houghton de l'université de Harvard) dont un tiers des feuillets « sont soigneusement collés des fragments de textes rédigés sur de feuilles de bloc-notes ou sur le même genre de papier quadrillé que Camus avait utilisé pour les cahiers des *Carnets*. Leur nombre et leur longueur varient, d'un court ajout jusqu'à une page entière. » (OC III, p.1237) En effet, il s'agit d'un béquet (souvent utilisé dans les épreuves) qui servira d'apostrophe (Voir l'article Louis Hay, « Ecrire hors des pages », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 02 avril 2007 Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=64236>).

C'est-à-dire que la note de régie gouverne l'état manuscrit en vue de l'écriture à venir : elle est une forme spécifique de la genèse. Comme le remarque Julie André à propos de notes de régie proustiennes, elles sont souvent elliptiques, emploient souvent des verbes injonctifs à l'infinitif – « ajouter », « dire », « ne pas oublier », « penser à » – ou des verbes impersonnels – « il faudra »⁶⁵. Sa principale caractéristique c'est son aspect métalinguistique, elle indique la manière d'organiser ou d'écrire un passage, commente le texte, réfléchit sur l'écriture, renvoie à des précisions qu'il faut faire.

Dans la *marginalia*, le scripteur établit un dialogue métadiscursif, par exemple, lorsqu'il se pose des questions sur le texte, par exemple : « (Décrire l'appartement ?) » (OC IV, p.846) ; « Dire lesquels ? et développer ? » (OC IV, p.876) Des fois, la réponse se trouve dans la note même : « - Il l'a vu avant de venir voir sa mère ? Refaire dans la troisième partie l'attentat de Kessous et dans ce cas donner ici simplement l'indication de l'attentat. – Plus loin. » (OC IV, p. 785) ; « Chasse ? on peut supprimer » (OC IV, p. 804) ; « Accident du docker ? Voir journal. » (OC IV, p. 907)

Les notes peuvent en outre porter des avertissements à une relecture future : « Attention, changer les prénoms » (OC IV, p. 805) Mais la plupart donne des balises à retenir lors d'un processus de relecture et réécriture futures, ou même une consigne à retenir pour les pages que se suivront : « Ajouter anonymat géologique. Terre et mer. » (OC IV, p. 741) ; « Transition » (OC IV, p. 754) ; « Développer » (OC IV, p.782) ; « Ajouter signes de pauvreté – chômage [...] » (p. 799) ; « Allonger et faire exaltation de l'école laïque. » (OC IV, p. 830) ; « Plus haut, jouets, le manège, les cadeaux utiles. » (OC IV, p. 989) ; « Ajouter à la liste. » (OC IV, p. 913)

Dans ce même sens, nous avons des notes à titre documentaire, « une exigence ponctuelle ou fondamentale d'information, à un moment précis du récit » (BIASI, 2011, p. 90) : « Vérifier le nom de l'outil » (OC IV, p. 816) ; « Voir le volume. » (OC IV, p. 831) ; « Voir un catéchisme. » (OC IV, p. 844) ; « Vérifier programme bourse. » (OC IV, p. 848) ; « Voir les moineaux d'Algérie donnés par Grenier. » (OC IV, p. 873).

D'autres notes mettent en discussion l'ordre chronologie du récit : « Amener l'oncle Ernest vieux, avant – son portrait dans la pièce où se tenaient Jacques et sa mère. Ou le faire venir après. » (OC IV, p.799) ; « L'amener bien avant – bataille avec Lucien ? » (OC IV, p. 815) ; « Mettre tonnellerie avant colères et peut-être même au début portait Ernest » (OC IV,

⁶⁵Julie André, « Les notes de Proust, une écriture dialogique », *Genesis* [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 30 octobre 2013, consulté le 14 janvier 2015. URL : <http://genesis.revues.org/634>

p. 816) ; « Récupérer Michel pendant le tremblement de terre d'Orléansville. » (OC IV, p. 820) ; « Commencer ou bien par le départ au lycée et la suite dans l'ordre, ou bien par une présentation de l'adulte monstre et revenir ensuite sur la période départ au lycée jusqu'à maladie. » (OC IV, p. 862) ; « Remettre l'ordre chronologique. » (OC IV, p.888).

Ainsi, quant aux ratures et les notes marginales, nous pouvons affirmer qu'elles annonçaient l'avenir du texte, c'est-à-dire, sa reprise pour la correction ainsi qu'une mise au point et finalement une mise au net.

CHAPITRE 2 : ÇA PREND !

« L'écrivain a, naturellement, des joies pour lesquelles il vit et qui suffisent à le combler. Mais, pour moi, je les rencontre au moment de la conception, à la seconde où le sujet se révèle, où l'articulation de l'œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l'imagination se confond tout à fait avec l'intelligence. »

(OC I, p.35)

2.1 « L'œuvre dont je rêve »

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la *Vita nova* de Camus signifiait avant tout un désir de retour à cet équilibre entre lumière et pauvreté tel qu'il l'avait vécu durant son enfance en Algérie. Il a réussi à s'approcher à nouveau de cette lumière en passant de séjours dans le Midi et en songeant à y habiter définitivement. À mesure que le temps passait et surtout après 1951 - à cause de son isolement intellectuel et politique - Camus sentait qu'il lui fallait revenir à la source de tout, son enfance, afin de pouvoir poursuivre. Tanase remarque dans ce sens que Camus « ayant perdu son chemin, regarde en arrière pour trouver des repères, [pour] comprendre la logique du trajet parcouru avec l'espoir qu'elle pouvait lui indiquer celui à prendre. » (2010, p. 278) Cette entrée des *Carnets* ne pourrait être plus emblématique de la démarche camusienne : « L'homme que je serais si je n'avais pas été l'enfant que je fus. » (OC II, p. 1025) lorsque Camus remarque le rôle déterminant de cette période pour lui. En effet, elle l'est pour tous les hommes, mais chez l'écrivain, l'enfance sera toujours un horizon à ne pas perdre de vue. Ainsi, afin de comprendre l'homme qu'il est devenu, il essaye de percer l'enfant pauvre et heureux qu'il a été⁶⁶. Cette conscience est explicitée dans la préface de 1958 : il reconnaît alors qu'il vient toujours un temps « dans la vie d'un artiste où il doit faire le point, se rapprocher de son propre centre, pour tâcher ensuite de s'y maintenir. » (OC I, p.38)

Les essais de *L'Envers et L'Endroit* composent le centre autour duquel gravitent tous les écrits antérieurs et postérieurs à 1937. Ces essais fonctionnent comme le point fixe autour duquel la spirale avance et se retourne :

⁶⁶ Comme le fait remarquer Lévi-Valensi, il n'agit tout simplement de souvenirs d'enfance, « dont Camus reconnaîtra enfin la valeur, mais – et le projet est autrement ambitieux – de dire comment on devient un homme, et quel homme on devient, à partir de cette enfance. » (2006, p.151)

Qu'importe ! Je voulais seulement marquer que, si j'ai beaucoup marché depuis ce livre, je n'ai pas tellement progressé. Souvent, croyant avancer, je reculais. Mais, à la fin, mes fautes, mes ignorances et mes fidélités m'ont toujours ramené sur cet ancien chemin que j'ai commencé d'ouvrir avec *L'Envers et L'Endroit*, dont on voit les traces dans tout ce que j'ai fait ensuite [...] (OC I, p. 37)

Camus va les identifier spécifiquement comme la source de tout ce qu'il a écrit ; mais cette source ne peut pas jaillir qu'en s'alimentant plus profondément des nappes phréatiques du : « monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu. » (OC I, p. 32) Revenir à la lumière et à la pauvreté, pour l'écrivain, c'était ainsi revenir à ces essais-sources afin de les réécrire. Mais quel serait le but de réécrire une œuvre déjà publiée ?

L'Envers et L'Endroit avait été publié en Algérie avec le petit tirage de trois cent cinquante exemplaires en 1937 par les éditions Charlot. Cette édition, comme remarque Camus, était introuvable depuis longtemps, mais il avait toujours refusé sa réimpression. Il énumère ses raisons : bien qu'il ne renie rien de tout ce qu'il y avait exprimé, il était trop sensible aux maladresses de ces textes de jeunesse, ce qui l'a toujours empêché de penser à une réédition. Pourquoi accepter vingt ans après cette publication ? Il répond que les lecteurs ont trouvé un argument qui l'a convaincu : « Ce livre existe déjà, mais à un petit nombre d'exemplaires, vendus chèrement par des libraires. Pourquoi seuls les lecteurs riches auraient-ils le droit de le lire ? » En effet, pourquoi ? » Nul doute que cet argument ait touché Camus, trop sensible aux difficultés imposées par la pauvreté. Mais il nous semble que ses raisons ont été plutôt esthétiques, comme nous pouvons supposer à partir de la préface qui accompagne cette nouvelle édition.

Dès la publication de 1937, il envisageait de faire précéder les essais d'une préface, peut-être afin de donner une cohérence à ces textes (voir OC I, p. 73 et OC II, p. 815). Ce projet est repris dans une note de 1949 qui commence par souligner les résistances artistiques que lui font considérer avec soin cette reprise. Nous pouvons y trouver les grandes lignes de la préface telle que nous la connaissons et même des phrases que sont entièrement récupérées avec des légers changements :

L'œuvre d'art pour être édifiée (je parle au futur) doit se servir de ces forces incalculables de l'homme. Mais non sans les entourer de barrières. Mes barrières aujourd'hui encore sont trop fortes. Mais ce qu'elles avaient à contenir l'était aussi. Le jour où l'équilibre s'établira, ce jour-là, j'essaierai d'écrire l'œuvre dont je rêve. Elle ressemblera à *L'Envers et L'Endroit*, c'est-à-dire qu'une certaine forme d'amour y sera mon tuteur. Il me semble que je le peux. L'étendue de mes expériences, la connaissance de mon métier, ma violence et ma soumission... Je mettrai au centre, comme ici,

l'admirable silence d'une mère, la quête d'un homme pour retrouver un amour qui ressemble à ce silence, le trouvant enfin, le perdant, et revenant à travers les guerres, la folie de justice, la douleur, vers le solitaire et le tranquille dont la mort est un silence heureux. J'y mettrai... (OC II, p. 1071)

Selon Matsumoto, cette note nous aide à connaître le moment précis où Camus a commencé à penser à cette réédition (2004, p. 27). Dater cette envie est très important puisqu'il marque que dès 1949, Camus sentait la nécessité d'écrire une œuvre qui ressemblerait à *L'Envers et L'Endroit*, et c'est à partir de cette date qu'il lui semble pouvoir enfin le faire.

Dans la préface publiée, il parlera clairement d'une réécriture : « 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 [...] » (OC I, p. 38)

Nous trouvons aussi deux notes datées de 1951 qui commencent par la mention « Préface à E. et E. » où figurent des fragments qui seront repris dans le texte définitif. Selon Quilliot, la préface était déjà prête en 1954 (1965, p. 1180). Matsumoto (2004, p.28), qui a pu consulter les documents originaux, nous parle de quatre états dactylographiés de la préface, dont le premier porte la date barrée Octobre 1953 (cette date est biffée au crayon et remplacée par « 1954 ») La deuxième frappe est tapée 1954, mais curieusement cette date est changée en « 1953 » et après « 1954 » encore. Il y a aussi une deuxième version de cette frappe datée 1954 biffée à l'encre noire. Finalement, la troisième frappe porte la date « 1954 ». Nous pouvons donc conclure avec Matsumoto que Camus a longtemps songé à réécrire les essais et publier un jour sa version remaniée. Mais ce qui est encore plus étonnant, c'est que l'année 1951 (qui marque le début de la rédaction) et 1953-54 (qui marquent les frappes) coïncide avec la prise de décision d'un tournant dans son œuvre que se conduirait vers une « création libre ».

Dès la publication du recueil en 1937, Camus reconnaît déjà les problèmes formels de son texte : « à vingt ans, sauf génie, on sait à peine écrire. » (OC I, p. 31) Le 8 juillet (le livre avait été publié en mai), il écrit une lettre réponse à son ami Jean de Maisonneuve qui avait commenté, et surtout fait des critiques sur ses essais. Il admet qu'il manque encore de métier, et c'est sa jeunesse et son amour de vivre qui l'empêchent de rendre objectif ce que lui semble être le vrai sens du monde. Et il conclut : « Il m'a semblé qu'à condition d'être conscient de cette faiblesse, je pouvais me permettre de tout dire avec toute ma passion – d'aller jusqu'au bout. » (OC I, p. 97) Tout en reconnaissant les imperfections de son texte, il exalte cependant

le message, le contenu, car la valeur de témoignage de ce petit livre est, pour lui, considérable, « il y a plus de véritable amour dans ces pages maladroitement que dans toutes celles qui ont suivi. » (OC I, p. 32) Et c'est peut-être à cause de cette valeur qu'il espère un jour pouvoir essayer de donner à ce même contenu une nouvelle forme. Dans cette même lettre, il est surprenant de s'apercevoir de la clairvoyance de cet écrivain débutant : « Plus tard j'écirai un livre qui sera une œuvre d'art. Je veux dire bien sûr une création, mais ce seront les mêmes choses que je dirai et tout mon progrès, je le crains, sera dans la forme – que je voudrais plus extérieure. » (OC I, p. 97) Cette déclaration s'accorde plus tard avec celles de la préface :

Les secrets qui nous sont les plus chers, nous les livrons trop dans la maladresse et le désordre ; nous les trahissons, aussi bien, sous un déguisement trop apprêté. Mieux vaut attendre d'être expert à leur donner une forme, sans cesser de faire entendre leur voix, de savoir unir à doses à peu près égales le naturel et l'art ; d'être enfin. (OC I, p. 38)

Remarquons dans ces deux extraits l'importance accordée à la forme⁶⁷, qui ne peut se parfaire qu'à condition d'un mûrissement comme écrivain, qui ne peut advenir que par une double contrainte : le temps et le travail, l'expert est celui qui est à la fois habile et expérimenté⁶⁸. Mais le contenu, nous le verrons plus avant, était fixé depuis le début. Comme nous avons observé, la préface est retravaillée de 1949 à 1954, mais c'est seulement en 1958, dans la date de sa publication, que Camus décide enfin de bâtir l'œuvre rêvée avec la maîtrise acquise en 20 ans de travail.

Nous pouvons alors conclure qu'il ne renie pas les thèmes des essais, mais c'est seulement la forme que ne le satisfait pas. Ainsi la création libre dont il rêvait, cette *Vita Nova*, était marquée à la fois par un désir de changement par rapport à la forme et par un retour aux sources par rapport aux thèmes. Réécrire ces essais, c'est essayer de réécrire sur le thème de l'enfance pauvre, tel qu'il figurait dans ses premiers récits, mais sous une nouvelle forme : le roman.

⁶⁷ La forme semble être un vrai problème esthétique chez Camus, notamment dans les premières années de sa carrière littéraire, par exemple, dans ses comptes rendus écrits pour « Le salon de lecture » de L'Alger Républicain la discussion ne porte que sur la coïncidence du fond et de la forme comme un critère de réussite pour un texte (voir « Marina de Vezza » de Aldous Huxley de 1938 et « Le quartier Morisson » de Marie Mouron de 1939) Sur le rapport entre forme et maturité littéraire voir cette note du cahier IV : « [...] Cette œuvre comptera autant de formes que d'étapes sur le chemin d'une perfection sans récompense. [...] » (OC II, p. 952)

⁶⁸ Demandé sur le rapport entre *Noces* (1938) et *L'été* (1954), Camus répond que la « seule évolution que l'on puisse trouver » entre les deux livres « est celle que suit normalement un homme entre vingt-cinq et quarante ans. » (OC III, p.917)

2.2 Le tournant décisif

Camus, tout au long de sa carrière, a lancé des notes dans des petits carnets d'écolier⁶⁹. Ils sont avant tout un outil de travail pour l'écrivain, nous y trouvons de notes de lecture, scénarios et plan pour des textes, mais aussi quelques impressions personnelles.

Bien que l'enfance pauvre ait été déjà le thème de quelques textes de jeunesse non publiés et d'un essai de *L'Envers et L'Endroit*, cette première note des *Carnets* datée mai 1935 contient en germe l'envie d'écrire un roman sur le thème de l'enfance pauvre en établissant un plan pour l'organisation de ce texte : « « 1) Un décor. Le quartier et ses habitants. 2) La mère et ses actes 3) Les rapports du fils à la mère. Quelle solution. La mère ? Dernier chapitre la valeur symbolique réalisée par nostalgie du fils ? » (OC II, p. 795-6) En effet, ce plan est très semblable au contenu exploré dans l'essai « Entre oui et non » publié en 1937 dont le noyau central est la relation du fils et de la mère, nous aborderons ce thème dans la deuxième partie de cette thèse. Ce que nous devons retenir pour l'instant, c'est que bien que l'enfance ait déjà été le thème de quelques textes en forme d'essais, l'écrivain envisage d'écrire un récit dont le dernier chapitre se tournerait vers la mère comme catalyseur de toute l'intrigue. *Le Premier Homme*, vingt ans après, n'a d'autre décor que le quartier pauvre et prévoit le même dénouement. Cela démontre toute la portée de cette note inaugurale.

En 1938, nous trouvons une série de notes qui commence par « Belcourt », le quartier pauvre et populaire où Camus avait habité, qui nous montre quelques instantanés des gens qui le peuplent (OC II, p. 858-862). Un de ces flashes qui capture un dialogue entre mère et fils va réapparaître dans une note marginale du roman dont la consigne était d'ajouter de signes de pauvreté : « Belcourt. Mis à la porte. N'ose pas lui dire. Parle. - Eh bien, on boira du café le soir. De temps en temps, ça change. Il la regarde. Il a souvent lu des histoires de pauvreté où la femme est « vaillante ». Elle n'a pas souri. Elle est repartie dans la cuisine. Vaillante ? Non, résignée. (OC II, p. 859 et OC IV, p. 799)

Un autre « signe de pauvreté » apparaît dans autre note de 1938, écrite en première personne et qui a toute l'allure d'un souvenir personnel :

Je me souviens encore de cette crise de désespoir qui me saisit lorsque ma mère m'annonça que « maintenant j'étais assez grand et que je recevrais des cadeaux utiles au Jour de l'An ». Aujourd'hui encore je ne peux me défendre d'une crispation secrète lorsque je reçois des cadeaux de cette catégorie. Et

⁶⁹Il a écrit neuf cahiers, les six premiers, de 1935 et 1951, ont été publiés en deux volumes : les *Carnets I*⁶⁹ (de mai 1935 à février 1942) en 1962 et le *Carnets II* (janvier 1942 à mars 1951) en 1965. Il avait lui-même dactylographié ses premiers cahiers. Les trois derniers ont été publiés seulement en 1989.

sans doute je savais bien qu'alors c'était l'amour qui parlait, mais pourquoi l'amour a-t-il parfois un langage si dérisoire ? (OC II, p. 851)

Ce thème va apparaître dans une note de régie pour le roman : « plus haut jouets le manège les cadeaux utiles » (OC IV, p.279)

En 1942, l'enfance pauvre apparaît comme l'en-tête d'une note, ce qui nous fait penser qu'il s'agit d'un titre envisagé par Camus ou d'un thème à explorer, comme il le fait d'ailleurs dans d'autres notes⁷⁰. Voyons :

Enfance pauvre. L'imperméable trop grand - la sieste. La canette Vinga - les dimanches chez la tante. Les livres - la bibliothèque municipale. Rentrée le soir de Noël et le cadavre devant le restaurant. Les jeux dans la cave (Jeanne, Joseph et Max). Jeanne ramasse tous les boutons, « c'est comme ça qu'on devient riche ». Le violon du frère et les séances de chant - Galoufa. (OC II, p.958)

Tout en partant d'un probable souvenir personnel, la note liste des événements significatifs de l'enfance qui pourront être développés dans un texte futur. Il est étonnant d'observer que 20 ans après tous ces thèmes-là seront développés dans *Le Premier Homme*. En effet, l'importance de ces notes qui s'accumulent dans les premiers cahiers ne peut être relevée *qu'a posteriori*, lorsqu'elles seront récupérées dans le dossier de travail ainsi que dans le manuscrit du roman, en assurant qu'elles faisaient partie d'un long et même projet.

La note suivante, de 1942 aussi, conjugue l'en-tête avec la première personne, comme s'il s'agissait d'un souvenir :

Enfance pauvre. Différence essentielle quand j'allais chez mon oncle : chez nous les objets n'avaient pas de nom, on disait : les assiettes creuses, le pot qui est sur la cheminée, etc. Chez lui : le gré flambé des Vosges, le service de Quimper, etc. - je m'éveillais au choix. (OC II, p. 973)

Entre 1942 et les années 50, les mentions à l'enfance pauvre disparaissent, dans cet intervalle abondent des notes sur le projet d'écrire un grand roman. Ces notes commencent souvent par la mention « Création corrigée » dont la première date de 1943. À partir de 1944, nous voyons des notes qui commencent par la mention « Roman sur la Justice ». En 1945, nous avons une note sur « Roman d'amour : Jessica ». En 1946, nous trouvons un plan pour le roman sur la justice et le thème y figure :

⁷⁰ Par exemple, beaucoup de notes commencent par la mention augenredutexte « Récit », « Roman », « Nouvelle », letitre « L'Homme Révolté » ou encore le thème « L'absurde », « Némésis ».

«Roman Justice.1) Enfance pauvre – injustice est naturelle. À la première violence (passage à tabac) injustice et adolescence révoltée. 2) Politique indigène. Parti. (Etc.)3) Révolution en général. [...] Guerre et résistance. [...]5) Retour à la mère. Prêtre ? [...] (OC II, p. 1065)

Dans cette entrée, nous pouvons observer que le thème de l'enfance pauvre est assimilé dans le projet d'un roman. Le thème du retour à la mère, semblable à celui de la première note, réapparaît dans ce projet. Nous pouvons ainsi remarquer le mouvement spiralé de la création camusienne, au cœur de l'innovation, le premier élan, c'est celui de la reprise. Ici, nous pouvons déjà observer ce qui seront les grandes lignes du *Premier Homme*.

Dans cette même année, nous trouvons une autre entrée qui commence justement par la mention « Roman. Enfance pauvre. J'avais honte de ma pauvreté et de ma famille » Et la suite raconte une sorte de souvenir en première personne. (OC II, p. 1068) Cette série des notes nous signale que depuis ses écrits de jeunesse, Camus a toujours envisagé de revenir sur ce thème en lui donnant une nouvelle ampleur.

L'année 1947 a été capitale pour Camus. Lorsqu'il a 34 ans il décide d'aller, pour la première fois, au tombeau de son père, mort à la bataille de la Marne en octobre 1914, conduit ensuite à l'hôpital militaire de Saint-Brieuc et enterré au cimetière Saint-Michel dans la même ville. Cet épisode est évoqué par Jean Grenier dans ses « Souvenirs » publiés en 1968⁷¹. Ils voyagent de Paris au pays natal de Grenier dans la Citroën que Camus venait d'acheter. Ils s'arrêtent à Cambourg où Louis Guilloux, ami d'enfance de Grenier, les rejoint. C'est Guilloux qui accompagne Camus au cimetière, mais le laisse seul devant la pierre tombale réglementaire portant le nom de son père, et la date de son décès, le 17 octobre. Pourtant au cours de cette année il ne fait aucune mention à ce voyage dans ses *Carnets*. C'est seulement en 1951 qu'une note, sans faire référence explicite au voyage, aborde cette expérience et nous fait découvrir un fait que l'avait possiblement bouleversé : « Id. Les cimetières militaires de l'Est. À 35 ans le fils va sur la tombe de son père et s'aperçoit que celui-ci est mort à 30 ans. Il est devenu l'aîné. » (OC IV, p.1117). Ce qui perturbe « le fils » c'est le fait qu'il a vécu plus que le père, puisque cela contrarie l'ordre naturel de la vie⁷². Remarquons cependant que le compte rendu de cette expérience ne se fait pas sous forme d'un souvenir, mais à la troisième

⁷¹ « C'est le 4 août 1947 que nous partîmes ensemble pour la Bretagne. Albert Camus accepta de nous accompagner, moi et les miens. » (1968, p. 13)

⁷² Le même sentiment apparaît dans la autobiographie romancée de Sartre, mais avec moins d'implications que chez Camus (le père de Sartre meurt à la guerre aussi), car l'absence du père a été pour lui le synonyme de liberté : « J'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils. » [...] Ce père n'est pas même une ombre, pas même un regard : nous avons pesé quelque temps, lui et moi, sur la même terre, voilà tout. » (1964, p. 20) Il est intéressant de remarquer que si Camus aurait survécu il aurait probablement publié *Le Premier Homme* vers le milieu des années 60 comme Sartre.

personne, ce qui signale une visée fictionnelle pour cet épisode personnel. En outre, le décalage de 4 ans entre le vécu et sa notation signale davantage sa possible utilisation comme matière de création. Deux ans plus tard, en 1953, cet épisode sera encore évoqué mais d'une façon plus élaborée :

Roman. 1^o partie. Recherche d'un père ou le père inconnu. La pauvreté n'a pas de passé. « Le jour où dans le cimetière de province... X. découvrit que son père était mort plus jeune qu'il n'était lui-même à ce moment-là... que celui-ci qui était couché là était son cadet depuis 2 ans bien qu'il y eût 35 ans qu'il fût étendu là... Il s'aperçut qu'il ignorait tout de ce père et décida de le retrouver... (OC IV, p. 1173)

Par cette note, il devient alors explicite que Camus désire faire usage de cet épisode dans un projet d'écriture. Différemment de la note de 1951, celle-là a déjà un certain degré de mise en récit et son point crucial c'est la découverte de X (c'est déjà un personnage envisagé) que lui conduit à décider de retrouver la mémoire de son père. Et la note suit par un plan : « Naissance dans un déménagement. 2^e partie : L'enfance (ou mêlée à la première partie) Qui suis-je ? » Il trouve alors une nouvelle place au thème de l'enfance qu'il veut depuis longtemps aborder. Et même s'il ne récupère ici l'expression « enfance pauvre » elle se fait présente deux notes après⁷³. Ce plan prévoit encore une troisième partie intitulée « l'éducation d'un homme » et l'existence de deux personnages masculins.

Quelques pages après il consigne un nouveau plan où les deux thèmes apparaissent encore liés :

Plan ? 1) Recherche d'un père. 2) Enfance. 3) Les années de bonheur (malade en 1938). L'action comme une surabondance heureuse. Puissant sentiment de libération quand c'est fini. 4) Guerre et résistance (Bir Hakeim et journal clandestin alternés). 5) Femmes. 6) Mère. [...] (OC IV, p. 1176)

Ici le thème de la recherche du père se consolide dans la première partie et celui de l'enfance dans la deuxième, même s'il doute de la possibilité de la mêler avec la première. Comme dans la note sur « Roman sur la justice », ce plan finit également sur la mère.

Mais un détail dans ces deux notes mérite d'être cité : dans les frappes des *Carnets* que nous avons pu consulter, Camus avait noté en encre noire un titre, qui était précisément *Le Premier Homme*⁷⁴. Ces deux notes, même si elles ne sont pas datées, peuvent être localisées entre « Paris 9 juillet 53 » et « Octobre 53 ». L'année 1953 paraît marquer alors un tournant

⁷³ « Id. Enfance pauvre. Vie sans amour (non sans jouissances). La mère n'est pas une source d'amour. Dès lors, ce qu'il y a de plus long au monde c'est d'apprendre à aimer. » (OC IV, p. 1174)

⁷⁴ Centre de Documentation Albert Camus

décisif. Cette hypothèse peut s'appuyer sur plusieurs circonstances : c'est vers cette année (entre 1952-1954) que les cahiers ont été dactylographiés, et cette date coïncide aussi avec la date des frappes de la préface. Conformément à l'analyse de Takatsuka, les filigranes de la préface sont communs à ceux d'une partie des premières frappes des cahiers. À partir de cette constatation, il conclut que :

[...] alors qu'il [Camus] rédigeait la Préface qui annonçait son retour à *L'Envers et L'Endroit* avec son prochain roman, il faisait déjà un retour sur son passé en examinant ses Cahiers et leurs notes qu'il n'avait cessé de prendre depuis mai 1935. C'était un examen de soi, de son art et de sa vie, et cela lui a bien servi pour préparer la rédaction du *Premier Homme*. (2011, p. 49)

Cette hypothèse nous paraît tout à fait admissible puisqu'il avait l'habitude de revisiter ses carnets.⁷⁵ Comme le remarque Lottman, le titre du *Premier Homme* apparaît pour la première fois dans cette année lors de cette frappe réalisée en 1953. C'est à cette date aussi que Camus insère le titre de son ouvrage futur dans un classement d'œuvres passées et à venir, dans une note de 1947⁷⁶ :

Sans lendemain.

1° série. Absurde : *L'Étranger* - *Le Mythe de Sisyphe* - *Caligula* et *Le Malentendu*.
 2° série. Révolte : *La Peste* (et annexes) – *L'homme révolté* - Kaliayev.
 3° série. Le Jugement - Le premier homme.
 4° série. L'amour déchiré : *Le Bûcher* – *De l'Amour* - *Le Séduisant*.
 5° série. Création corrigée ou *Le Système* - grand roman + grande méditation + pièce injouable. (OC II, p. 1084)

Ainsi, il est possible de localiser la « genèse » du *Premier Homme* en 1953. Selon le biographe Lottman, Maria Casarès raconte qu'une nuit, sans doute celle du 17 au 18 octobre, Camus se lève à quatre heures du matin afin de fixer le thème de son prochain roman (2008, p. 538). Il est probable qu'il s'agit de la note capitale sur la visite à la tombe du père.

⁷⁵ D'après ce qu'il mentionne en 1947 : « J'ai relu tous ces cahiers » (OC II, p.1088). Sur l'usage des *Carnets* : « Car l'écrivain, jusqu'en 1953, n'ayant jamais songé à en faire d'autre usage que personnel – irriguer, savier et ses œuvres, de la mémoire des instants passés ou projetés – a d'abord usé de ces « cahiers » comme d'une cassette, dans laquelle il consigne des ressources à exploiter et où il range les notes utilisées. Ceci explique les pages découpées, les feuilles volantes, bien ou mal insérées chronologiquement, les bouts de papier recopiés, les encres bleue ou noire, le crayon. Une première dactylographie a lieu. » (« À la source de l'œuvre d'A. Camus : la boîte à artifices des Carnets, Présence d'Albert Camus n.3, 2012, p. 82)

⁷⁶ Dans le manuscrit original des *Carnets* cette troisième partie n'existe pas.

La recherche de Takatsuka, qui a consulté l'original des *Carnets*, confirme l'affirmation de Lottman : le titre n'apparaît jamais dans les Cahiers I à VII⁷⁷. Il soutient que Camus a conçu concrètement son roman pendant l'été ou l'automne 1953 et il attire l'attention au rôle fondamental des *Carnets* pour le déclenchement de cette œuvre :

Toutefois, nous ne pensons pas qu'il ait choisi le titre avant de commencer sa relecture des Cahiers. C'est en les relisant à l'occasion de leur première frappe que Camus a ajouté après-coup le titre « Le Premier Homme ». N'aurait-il pas commencé à réexaminer le texte des Cahiers I à VII après avoir eu une idée précise de son futur roman ? N'aurait-il pas, en relisant et en retouchant ses sept premiers Cahiers, tenté de trouver la matière pour « l'œuvre dont [il] rêve » ? (2015, 203)

Takatsuka considère cette révision des *Carnets* comme une étape indispensable à la préparation du *Premier Homme*, ainsi comme nous soutenons que le mouvement de retour est ce qui assure la continuité de l'œuvre.

Comme nous avons remarqué dans un point précédent (*La Vita Nova*), l'année 1953 est remarquable pour Camus à plusieurs points de vue, mais notamment parce qu'il va compléter sa quarantième année. Trois années plus tard, il écrit au critique Roger Quilliot qu'il a raison que son étude s'arrête à l'*Été* et à sa quarantième année, « puisque, par un hasard d'ailleurs, ces dates coïncident évidemment avec une sorte de charnière de mon travail et de ma vie. » (2008, p. 2037) C'est précisément cette année-là qu'il engage les premiers pas vers sa *Vita Nova*, puisque c'est à ce moment qu'il décide d'écrire son grand roman⁷⁸.

C'est à ce point que « l'œuvre prend »⁷⁹, car enfin Camus entrevoit la possibilité de profiter de ses écrits de jeunesse et des notes sur l'enfance pauvre lancées dans les *Carnets* au long des années. La « découverte » de la mort du père, ce deuil ajourné et qui est finalement vécu d'une façon consciente fonctionne comme une sorte d'« étincelle joyeuse et motrice » (PROUST, 1999, p. 2284), comme un déclic de l'écriture⁸⁰. Nous soutenons donc que le

⁷⁷ Dans ce sens, le chercheur signale que nous devons mettre en exergue l'avant-textualité des sept premiers cahiers, « car dans leur édition se mêlent « le premier jet » - « la trace » de l'instant – et des retouches apportées après un certain intervalle de temps. Afin d'utiliser les *Carnets* pour la recherche biographique ou génétique, nous devons tout d'abord en faire une étude génétique et éclaircir leur processus d'élaboration. » (2015, p. 198)

⁷⁸ Rappelons-nous de la note présentée dans le premier chapitre daté précisément « Octobre 1953 » : « l'inventaire est terminé – le commentaire et la polémique. Désormais, la création. »

⁷⁹ L'expression c'est de Barthes à propos de *l'énigme de création* de *La Recherche* : « [...] tous les écrits qui précèdent *la Recherche* ont un aspect fragmenté, court : des petites nouvelles, des articles, des bouts des textes. On a l'impression que les ingrédients sont là (comme on dit en cuisine), mais que l'opération qui va les transformer en plat n'a pas encore eu lieu : ce n'est pas 'vraiment ça'. Et puis, tout d'un coup (septembre 1909), 'ça prend' : la mayonnaise se lie, et n'a plus des lors qu'à augmenter peu à peu. « Ça Prend » in *Œuvres Complètes* 1979, p.654 à 655. Voir aussi *La Préparation du Roman*, 2003, p. 328-330.

⁸⁰ La mort d'un être cher peut se révéler comme l'élément déclencheur de l'écriture. Barthes, par exemple, fait remarquer dans *La Préparation du Roman* que la mort de la mère de Proust a été le responsable pour produire en

thème de la recherche des traces du père était l'ingrédient qui manquait pour rassembler tout cela. Dans la note de 1953 le nouveau et l'ancien se rencontrent en scellant le mouvement d'innovation et de reprise.

Encore une fois nous retrouvons la spirale du processus de création du *Premier Homme*, que dans son mouvement d'évolution ascendant repasse toujours par son point d'origine. En effet, ce double mouvement est la seule condition de l'existence de cette spirale de la création camusienne, car selon lui, l'œuvre n'est rien qu'un long parcours au bout duquel on retrouve les premières images sur lesquelles le cœur s'est ouvert au début. (OC I, p.38)

2.2.1 Du père au fils

Comme nous avons observé, le thème de l'enfance pauvre s'ajoute à celui de la recherche du père et l'importance capitale de ce dernier pour l'écriture est donnée par sa place en premier dans le plan. En effet, le thème de la « Recherche du père » guide toute la première partie du roman.

Néanmoins, dans les textes de jeunesse, le père n'est jamais un personnage dans le sens fort du terme, car il est mort, il ne se fait sentir que par son absence. Même la mémoire qu'on conserve de lui est plus liée à sa mort qu'à sa vie. Du texte « Les Voix du quartier pauvre » de 1934, nous voudrions faire remarquer ce fragment :

Il était mort au champ d'honneur, comme on dit. Et en bonne place, on peut voir dans un cadre doré la croix de guerre et la médaille militaire. L'hôpital a encore envoyé à la veuve un petit éclat d'obus retrouvé dans les chairs. La veuve l'a gardé. Il y a longtemps qu'elle n'a plus de chagrin. Elle a oublié son mari, mais parlé encore du père de ses enfants.(OC I, p.77)

lui une mutation active qui a eu lieu quelques années après (2003, p. 27). La mère est morte en 1905, mais c'est seulement en 1908 que on va trouver des notes à propos de la mère, des notes d'abord profondément intimes, mais qui peu à peu se transforment dans des notes de travail pour le roman. Barthes à son tour s'identifie à Proust vis-à-vis le chagrin vécu à cause de la mort de sa mère. Il lance des notes dans son *Journal de Deuil* et se demande s'il y aurait de l'or dans ces notes devant son désir d'écrire et de travailler. Le projet se dessine un peu et il envisage un « livre autour de Mam » un « livre Photo-Mam ». Ce livre sera *La Chambre Claire*. Annie Ernaux, dans *Retour à Yvetot* avoue avoir voulu s'éloigner à la fois par la pensée et par la géographie de sa famille et de la Normandie, ne reconnaissant qu'un seul héritage, celui donné par l'école et par l'université. C'est par le décès brutal de son père, en 1967, qu'elle date la réactivation d'une mémoire jusque-là refoulée et qui marque un retour sur son histoire personnelle et celle de ces ascendants. C'est à partir de cette expérience de deuil et de cette conscience qu'elle a su qu'elle devait écrire : « [...] écrire sur la réalité que je connaissais, sur tout ce qui avait traversé déjà mon existence. Alors qu'enfant et adolescente, je vivais continuellement dans le rêve et l'imaginaire, par un mouvement inverse, c'est la réalité et la mémoire de la réalité qui m'ont rattrapée et qui ont constitué la matière de mes livres à partir du premier publié, c'est-à-dire *Les armoires vides*. » (2013, p. 29-30)

Comme une sorte de variante de l'extrait antérieur, la même référence indifférente à la mort du père se trouve dans l'essai « Entre oui et non », publié en 1937 :

« C'est vrai que je ressemble à mon père ? – Oh, ton père tout craché. Bien sûr, tu ne l'as pas connu. Tu avais six mois quand il est mort. Mas si tu avais une petite moustache ! » C'est sans conviction qu'il a parlé de son père. Aucun souvenir, aucune émotion. Sans doute, un homme comme tant d'autres. D'ailleurs, il était parti très enthousiaste. À la Marne, le crâne ouvert. Aveugle et agonisant pendant une semaine : inscrit sur le monument aux morts de sa commune. (OC I, p. 53)

Ainsi, nous pouvons affirmer que l'avènement du père comme un personnage important dans l'économie du récit est la grande innovation du roman de la maturité par rapport aux écrits de jeunesse, car la mort du père sera vue avec moins d'indifférence dans *Le Premier Homme* puisque le personnage, malgré quelques résistances, accepte d'aller à la tombe où son père était enterré afin de satisfaire la demande de la mère⁸¹. Ainsi, l'épisode de la visite à la tombe dans le roman, différemment de ce qui arrive dans les textes de jeunesse, c'est le moteur de la recherche. Au cimetière situé à Saint-Brieuc, la scène commence par l'indifférence à un homme dont il ignorait presque tout :

« C'est un parent ? demanda le gardien d'un air distrait. - C'est mon père. - C'est dur, dit l'autre. - Mais non. Je n'avais pas un an quand il est mort. Alors, vous comprenez. - Oui, dit le gardien, n'empêche. Il y a eu trop de morts. » Jacques Cormery ne répondit rien. Certainement, il y avait eu trop de morts, mais, quant à son père, il ne pouvait pas s'inventer une piété qu'il n'avait pas. [...] Il trouvait que cette visite n'avait aucun sens, pour lui d'abord qui n'avait pas connu son père, ignorait à peu près tout de ce qu'il avait été, et qui avait horreur des gestes et des démarches conventionnelles, pour sa mère ensuite qui ne parlait jamais du disparu et qui ne pouvait rien imaginer de ce qu'il allait voir. (OC IV, p. 753)

Devant la tombe du père, quelque chose le bouleverse et il s'aperçoit pour la première fois que cet homme avait vraiment « existé » :

C'est à ce moment qu'il lut sur la tombe la date de naissance de son père, dont il découvrit à cette occasion qu'il l'ignorait. Puis il lut les deux dates, « 1885-1914 » et fit un calcul machinal : vingt-neuf ans. Soudain une idée le frappa qui l'ébranla jusque dans son corps. Il avait quarante ans. L'homme

⁸¹ En vérité, nous découvrons par une note de travail qu'à cet âge fondamental il est saisi par un l'envie d'avoir un père : « A 40 ans, il reconnaît qu'il a besoin de quelqu'un qui lui montre la voie et lui donne blâme ou louange : un père. L'autorité et non le pouvoir. » (OC IV, p.927)

enterré sous cette dalle, et qui avait été son père, était plus jeune que lui. (OC IV, p. 754)

Comme nous l'avons remarqué à partir de deux notes fondamentales de 1951 et 1953, la découverte de l'âge du père lors de sa mort a été le point de départ de l'écriture du roman. Dans le manuscrit, nous pouvons observer combien ce passage est retravaillé :

ALBERT CAMUS

13/4

[1 mot biffé, illi.] par dessus les hauts murs. Parfois, une silhouette noire passait entre les tombes lointaines. ~~L'odeur mouille~~ Un odeur de fleurs mouillées flottait dans l'air et Jacques Cormery et essayait nuages dans le ciel tentait de saisir derrière la senteur salée qui venait en ce moment de la mer respirant l'odeur des fleurs mouillées qui flottait dans l'air et regardait lointaine et immobile la lente navigation de nuages dans le ciel quand le tintement d'un seau contre le marbre d'une tombe le ramena le tira de sa rêverie. C'est à ce moment qu'il lut sur la tombe de son père la date la date à cette occasion de naissance de son père dont il découvrit soudain qu'il l'ignorait. Puis il lut les deux dates 1885-1914 et fit un calcul machinal : vingt-neuf ans. Soudain un ébranlement Soudain une idée le frappa qui l'ébranla jusque dans son corps Il avait quarante ans quelque chose resonna en lui [comme dans un choc sourd] L'homme dans le qui était sous cette pierre était plus jeune que lui, la dalle

transition

?

+ Developpe Guerre de 14

enterré sous cette dalle, et qui ~~était~~ son père, était plus jeune que lui. Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui emplir le cœur n'était pas [1 mot biffé, illi.] le mouvement d'âme qui porte le fils vers le souvenir du père disparu, mais la compassion ~~énorme~~

bouleversée la compassion ~~énorme~~ qu'un homme fait ressent devant l'enfant injustement ~~fut~~ assassiné - quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel et à vrai dire il n'y avait pas d'ordre mais la folie seulement folie et

des chaos où le fils était plus âgé que le père. La suite du temps lui même se fracassait autour de lui immobile, entre ces tombes qu'il ne voyait plus, et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous où l'homme se déb- Jacques Commercy se débattait maintenant aux prises avec l'angoisse et la pitié. Il regardait les autres plaques du carré et reconnaissait aux dates que ce sol était

grisonnants jonché d'enfants qui avaient été les pères d'hommes qui croyaient vivre en ce moment. Car lui même croyait vivre, il ~~connaissait~~ il s'était édifié seul, il connaissait sa force, son énergie, il faisait face et se tenait en mains. Mais dans le vertige étrange où il était en ce moment cette statue que tout homme finit par eriger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effrètement dernier se fendillait rapidement, s'écroulait déjà. Il n'était plus que ce cœur angoissé, avide de vivre, revolte contre la ~~mor~~ l'ordre mortel du monde, qui l'avait accompagné durant quarante années et qui battait toujours avec la même force contre le mur qui le séparait du secret de toute vie, voulant aller plus loin, au delà et savoir, savoir ~~enfin~~ avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais.

Remarquons qu'en marge, Camus signale qu'à partir de cette expérience vécue par le personnage l'histoire devait faire une transition. Cette transition s'explicite par la suite : l'indifférence cède place à la tendresse et la pitié envers ce jeune homme injustement tué. À ce moment précis la taille de lettre change radicalement, en effet, c'est le plus petit graphisme que nous pouvons y trouver⁸². Par ce changement soudain, nous imaginons qu'en décrivant cette foule de sentiments qui a envahi le personnage, au moment où il sent le temps se disloquer, l'écriture devient aussi vertigineuse.

Remarquons encore que dans le roman, le personnage a 40 ans et non 35 comme la note prévoyait, il s'agit bien de l'âge que Camus lui-même avait en 1953⁸³. L'histoire peut être localisée en 1953, puisque le personnage naît en 1913 et « quarante ans plus tard » il se rend sur le tombeau de son père. Bien que Camus eût commencé ce chapitre en hésitant sur la datation⁸⁴ :

~~Tren~~ plus tard couloir du
Quarante ans ~~plus tard~~ après un homme, dans le train de S^t Brieuc regardait

Revenons sur la transition envisagée en apostille qui peut être aussi comprise dans un sens plus large, celui de la structure. Une note du cahier de travail signale l'importance de cet épisode dans l'économie du roman : « Quand près de la tombe de son père, il sent le temps se disloquer – ce nouvel ordre du temps et celui du livre. » (OC IV, p. 943) Cette expérience temporelle sera vécue par le personnage :

Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui emplir le cœur n'était pas le mouvement d'âme qui porte le fils vers le souvenir du père disparu, mais la compassion bouleversée qu'un homme fait ressent devant l'enfant injustement assassiné - quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel et, à vrai dire, il n'y avait pas d'ordre mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père. La suite du temps lui-même se fracassait autour de lui immobile, entre ces tombes qu'il ne voyait plus, et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin. Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous où Jacques Cormery se débattait maintenant aux prises avec l'angoisse et la pitié. (OC IV, p. 754)

⁸² Comme le remarque Grésillon, il n'est pas question de faire de la graphologie une psychologie du scripteur, « mais uniquement d'induire quant aux rythmes et aux soubresauts d'une écriture en acte. Un tracé peut changer d'une seconde à l'autre et traduire ainsi une pulsion fulgurante [...] » (1994, p. 45)

⁸³ L'importance de cette âge apparaît dans une note déjà citée : « À quarante ans on consent à l'annihilation d'une part de soi-même. » (OC IV, p. 1133). D'après la dactylographie des carnets que nous avons pu consulter, Camus envisageait d'utiliser cette note personnelle puisqu'il avait mis le mot « Roman » avant la note et puis il l'abiffé.

⁸⁴ Dans les notes de travail pour le roman, il semble suivre la même datation proposée par les notes de 51/53 des *Carnets* : « Commencer par la nuit de la naissance. Chap. I, puis chap. II : 35 ans après, un homme descendait du train à Saint Brieuc. [*Croix en marge.*] » (OC IV, p. 930)

Jusque-là, l'ordre temporel du récit avait deux dates importantes, la première au premier chapitre lors de la naissance du personnage dans « une nuit de l'automne 1913 » et le deuxième chapitre qui commence quarante ans plus tard. À partir du troisième chapitre, le récit commence à osciller entre le présent du personnage et le souvenir de son enfance. Ce trouble du temps provoqué par la visite à la tombe du père est le déclencheur du trouble du temps dans le récit vers le souvenir, la mémoire, c'est-à-dire, tout commence par la tentative de récupérer ce qui avait été la vie de son père et ensuite de sa propre vie :

Il revoyait sa vie folle, courageuse, lâche, obstinée et toujours tendue vers ce but dont il ignorait tout, et en vérité elle s'était tout entière passée sans qu'il ait essayé d'imaginer ce que pouvait être un homme qui lui avait donné justement cette vie pour aller mourir aussitôt sur une terre inconnue de l'autre côté des mers. Pourtant 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, avec ce qu'il avait été et ce qu'il était devenu et que lui-même avait cherché bien loin ce qui était près de lui dans le temps et dans le sang.(OC IV, p. 755)

Dans une note qui fait partie de la série 1953, avec le titre inséré en encre noire, Camus envisage pourtant que cette recherche du père n'aboutisse sur rien : « Il voit se dessiner un peu le père. Puis tout s'efface. En définitive il n'y a rien. » (OC IV, p. 1177), mais elle va permettre de le conduire cependant à son thème majeur : « Il retrouve l'enfance et non le père. Il apprend qu'il est le premier homme », il conclut dans un plan inséré dans un cahier de travail composé pour le roman. (OC IV, p. 957) Ainsi, nous pouvons voir comment Camus a réussi à faire le passage entre le thème de la recherche du père à celui de l'enfance pauvre.

2.2.2 La temporalité et la chronologie de l'écriture

2.2.2.1 Première partie « Recherche du père »

La suite du temps qui se fracasse a aussi des effets sur la temporalité de l'histoire qui va hésiter entre le présent de l'énonciation et le passé, le fracassement peut être observé concrètement dans la chronologie de l'écriture.

Camus a numéroté tous les feuillets de 1 à 144, mais cette même numération témoigne aussi d'une intense manipulation qui réarrange le récit, dont les traces sont les chiffres biffés qu'on a pu récupérer notamment en analysant l'original chez Mme Camus. La première partie a été la plus manipulée. Voyons l'ordre des chapitres afin de mieux comprendre :

Première partie :

- 1) Au passé, naissance du héros, 1913.
- 2) « Saint-Brieuc » Au présent, quarante ans plus tard, 1953.
- 3) « Saint-Brieuc et Malan » Idem.
- 4) « Les jeux de l'enfant » Présent non daté, le personnage adulte (se rend en bateau à Alger) se rappelle son enfance.
- 5) « Le père. Sa mort. La guerre. L'attentat » Présent non daté, mais peut-être antérieur à 1953 puisque le personnage demande à la mère à quelle date le père est né (dans la visite à la tombe, chapitre 2, il remarque justement les dates)
- 6) « Famille » Présent non daté, visite à la mère, s'enchaîne à d'autres souvenirs de l'enfance au passé. Sous-chapitre non numéroté « Etienne », hésite entre le présent et le souvenir.
- 6 bis) « L'école », hésite aussi entre le présent et le souvenir de l'enfance
- 7) « Mondovi : la colonisation et le père » présent non daté, visite à la ville de sa naissance pour clore sa « recherche du père ».

Le premier chapitre porte la numération 1 à 8 sans aucune trace de rature ou de remaniement. Le deuxième chapitre est numéroté 10 à 14 dans la version finale, mais porte la numération 1 à 5 biffée ou au-dessous de la nouvelle. Le troisième va de 14/15 à 19 et superpose la numération de 1 à 5. Pour le quatrième chapitre nous avons des feuilles numérotées de 20 à 29 en superposition d'une numération de 1 à 8. L'hypothèse que nous pouvons établir ici c'est que tous ces chapitres ont été écrits de façon indépendante et ensuite organisés. Pour la suite, les remaniements ont été plus complexes, ce qui nous conduit à affirmer qu'il y avait une première version de la première partie distincte de la version que nous connaissons. Pour mieux éclairer ce travail de réarrangement nous proposons ce cadre comparatif :

	Version finale	Première version
Premier chapitre	1-8	1-8
Deuxième chapitre	10-14 (9 absente)	1-5
Troisième chapitre	14 et 15 16-19	14 et 15 2-5
Quatrième chapitre	20-21 22-23 24 25-27 28 29	20-21 3-4 5/6 6-8 8 29
Cinquième chapitre	30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41	30 2 32 6/7 5 6 7 8 9 39 40 2
Sixième chapitre	42-49 50-51 52-68	50-57 30-31 61-76
Septième chapitre	91 92 93 94 95 96-99	42 (conjecturé) 43 44 et ensuite 71 45 et ensuite 72 46 et ensuite 74 47-50

Si nous regardons avec plus d'attention ce cadre, nous allons remarquer que les parties le plus remaniées sont justement celles où s'établit l'hésitation temporelle entre le présent et le passé.

Nous proposons ainsi l'organisation suivante pour cette première version, en suivant la numération qui a été biffée, proposée dans la troisième colonne : chapitres 1 à 4, des pages 1 à 29, la page 29 finit au milieu de la feuille par l'arrivée de Jacques à Alger en bateau. La page 30 semble être écrite de façon indépendante et raconte l'épisode dans lequel Jacques accompagne la grand-mère au cinéma. Il s'agit peut-être d'un souvenir enchaîné à la fin du quatrième chapitre qui mêle au présent du personnage le souvenir de son enfance quand sa grand-mère l'obligeait à faire la sieste avec elle. La page 31 commence à raconter l'histoire de l'oncle. Il s'agit donc d'une première séquence. La deuxième séquence commence avec le cinquième chapitre et reprend la numération à partir du numéro 30, mais que laisse apparaître

à la page 31 le numéro 2 biffé, c'est qui marque plus encore qu'il s'agissait d'une nouvelle séquence, le numéro 5 de la suite réapparaît à la page 34 et la 38 porte le numéro 9. La page 39 ne change pas et les pages 40 et 41 qui ferment ce chapitre semblent former une nouvelle séquence puisqu'on a pu trouver un numéro 2 biffé à la page 41. À la page 43 commence le chapitre six (qui deviendra le 7 dans la version finale), il va jusqu'à la page 49. Cette note marginale sert de base à notre argument : 6/7 dont le 6 a été encerclé.

Ce chapitre raconte le voyage que Jacques Cormery fait à Mondovi, son lieu de naissance, pour chercher des informations sur son père. Jusqu'ici cette organisation suit bien le plan pour la première partie qui figure dans le cahier jaune.⁸⁵

Le chapitre 7 (qui deviendra le 6 de la version finale) commence à la page 50 jusqu'à la page 57, où nous trouvons une note marginale semblable à celle ci-dessus, mais dont le même 6 encerclé est biffé. Cela démontre que Camus ait pu hésiter sur la place de ces deux séquences dans l'ensemble. Ce chapitre commence justement par un dialogue avec la mère, quand celle-ci lui demande si c'est beau Mondovi. Or, quand la séquence est inversée une faute de continuité peut être aperçue : comment la mère pourra poser cette question si le personnage ne se rend à cette ville que dans le chapitre suivant ?

⁸⁵ 1^{re} Partie

Les Nomades

1) Naissance dans le déménagement. 6 mois après la guerre. L'enfant. Alger, le père en zouave coiffé d'un canotier montait à l'attaque.

2) 40 ans après. Le fils devant le père au cimetière de Saint-Brieuc. Il retourne en Algérie.

3) Arrivée en Algérie pour « les événements ». Recherche.

Voyage à Mondovi. Il retrouve l'enfance et non le père.

Il apprend qu'il est le premier home [Les Mahonaises 1830 – Les Alsaciens en 75-73-14. add. marg]. (OC IV, p.937)

Les pages 58 et 59 de cette première version sont absentes. Le chapitre 7 poursuit de la page 60 jusqu'à 76 et raconte ses souvenirs d'enfance avec l'oncle.

Nous avons pu recenser une première tentative de remanier le chapitre 6 en le transformant en chapitre 7, car nous avons pu trouver une deuxième mise en ordre des pages qui va de 71 à 74 à côté de la séquence 43 à 49. Pour que ce changement puisse se faire, il faudrait alors une transition. Comme nous avons vu le septième chapitre s'achevait par le souvenir de l'oncle, donc sur l'enfance du personnage. Quand celui-ci devient le chapitre 6, nous pouvons trouver au début du nouveau chapitre 7 la transition qui est écrite en noir, lorsque tout le reste est écrit en bleu, le passage entre le passé de l'enfance et le présent de l'adulte est marqué par la phrase soulignée :

ALBERT CAMUS

Maintenant, il était grand...

Sur la route de Bone à Mondovi, la voiture où se trouvait J. Cormery croisait des jeeps hérissées de fusils et qui circulaient lentement...

- Monsieur Veillard ?
- Oui.

(91)

(7)

Les Nomades Commence par un déménagement et se termine par l'évacuation des terres algériennes. Rencontre un petit colon qui expulse. Détruit les vignes, qui ressorti les eaux souterraines, si ce que nous avons fait ici est un crime, il faut l'effacer.

Il rencontre un colon qui lui parle de son père. Les rapports avec les [nomades]

Notes sur Rastell

En 72, quand la souche paternelle s'installe elle succède la commune, l'insurrection arabe de 71, les alsaciens occupent les terres des insurgés. Il retourne les cendres ?

L'histoire
[8 mots biffés, ill.]

Dans l'avion que le ramenait.....

Voiture à cheval
Train
Bateau
avion

Encadre dans la porte de sa ^{petite} ferme, l'homme qui regardait Jacques Cormery était petit mais trapu avec les épaules rondes. ~~D'une main~~ De la main gauche il tenait sa porte ouverte, de la droite il ^{maison} étreignait fortement le chambranle si bien que tout en ouvrant le chemin de sa [2 mots biffés, ill.] il en interdisait le chemin. Il avait un pantalon kaki semi-Il devait ^{quarantaine} avoir ~~cinque~~ une ~~quarantaine~~ d'années ~~mais~~ si l'on en jugeait par ses rares cheveux grisonnants qui lui faisaient une tête romaine. Mais la peau tannée de son visage régulier aux yeux clairs, le corps un peu gourd mais sans graisse ni ventre ^{bleu} le rendait plus jeune dans son pantalon kaki ses spartiates et sa chemise à poches le ^{immobile} faisaient paraître beaucoup plus jeune. Il écoutait, les explications de Jacques ~~sans~~ Puis Entrez dit il et il s'effaça. Pendant que Jacques avançait dans le petit couloir aux murs blanchis, meublé seulement d'un coffre brun et d'un porte parapluie de bois recourbé, il entendit rire le fermier dans son dos. « En somme, un pèlerinage ! Eh ! bien franchement, c'est le moment » demanda Jacques - Entrez dans la salle à manger répondit le fermier. C'est la pièce la plus fraîche. La salle à manger était pour moitié une veranda dont tous les stores de paille ^{souple} étaient baissés sauf un. On pouvait voir l'espace et une cour plantée de faux ~~poivriers~~ entre lesquels étincelaient des machines un tracteur rouge vif deux ~~tracteurs rouge vif~~ À l'exception de la table en bois clair et du buffet en

bois clair et de style moderne, la pièce était meublée de sièges de rotin et de transatlantiques. Jacques en se retournant, s'aperçut qu'il était seul. Il avança vers la veranda et par l'espace laissé vide entre les stores il vit une cour plantée ^{verre}

Dans ce nouveau remaniement (version finale), le chapitre 6 (ancien 7) reçoit la numération 42 à 49. Il finit par le souvenir des séances de cinéma et la page 30 de la première version se transforme en 50 puisqu'elle suit le même sujet. La page 31 qui traite de l'oncle se transforme en 51 et la suite du chapitre qui allait de 60 à 76 se transforme dans les pages 52 à

68. Camus écrit un nouveau chapitre où il explore les souvenirs de l'école primaire, qu'il appelle « 6 bis » et qui va de la page 69 à 90. Puisque cette séquence ne porte pas d'en-tête nous pouvons songer qu'il s'agit d'un ajout tardif et contemporain de la deuxième partie qui ne porte non plus d'en-tête. Tout cet ensemble forme le grand chapitre 6. Nous pensons ainsi, qu'en augmentant la dimension de cette partie sur l'enfance, Camus voulait augmenter son importance dans le récit. Finalement, le chapitre 7 (ancien 6) reçoit la numération 91 à 99⁸⁶.

Cette description de la chronologie du manuscrit nous conduit à affirmer qu'à cause de quelques petites incohérences comme la faute de continuité entre les chapitres ou un chapitre 6 trop grand, Camus aurait encore élaboré d'autres remaniements ou réécritures. Cela serait fait possiblement dans l'année suivante, à la fin du manuscrit nous pouvons trouver une petite table de matières qui confirme la disposition des feuillets dans sa « version finale ». Cette table a été certainement écrite lorsqu'il interrompt son manuscrit pour les vacances de Noël, la voici : « 10. S' Brieuc, 14. Malan, 20. Les jeux de l'enfance, 30. Alger. Le père et sa mort, (+ l'attentat), 42. La famille, 64. M. Germain et l'école, 91. Mondovi. La colonisation et le père, II, 108. Lycée →, 140. Obscur à soi-même, 145. L'adolescent. » (OC IV, p. 919)

2.2.2.1.1 Le premier chapitre : un hors-texte ?

Tous les chapitres de la première partie sont encadrés par la recherche du père, sauf le premier, au moins apparemment, car le père y apparaît vivant. Or, nous ne saurons pas qu'il est mort tant que nous n'arriverons pas aux chapitres suivants, et on s'aperçoit après-coup, par le temps d'un chapitre, que le père a vécu une sorte de renaissance. Cette perception s'appuie sur l'expérience du personnage devant la tombe de son père, où dans un court d'instant le père est de nouveau vivant :

Il fallait partir, il n'avait plus rien à faire ici. Mais il ne pouvait se détacher de ce nom, de ces dates. Il n'y avait plus sous cette dalle que cendres et poussières. Mais, pour lui, son père était de nouveau vivant, d'une étrange vie taciturne, et il lui semblait qu'il allait le délaissier de nouveau, le laisser poursuivre cette nuit encore l'interminable solitude où on l'avait jeté puis abandonné. (OC IV, p. 756)

⁸⁶ A partir d'une note du cahier bleu, daté 1959 (une des dernières notes) il est possible d'affirmer que ce remaniement est tardif : « Chap. Mondovi après chapitre Mère et peut-être fondre les deux chapitres de la mère pour finir sur explosion. Finir donc sur Mondovi et méditation commencée sur lieu de mort finit sur lieu de naissance mais celui-ci a disparu. » (OC IV, p. 949)

Durant cet instant, le père vit et meurt encore une fois. Dans le chapitre 7, « Mondovi : la colonisation et le père », il retrouve le père par une sorte d'illumination et le perd ensuite pour toujours : « il essayait en vain de revoir, d'imaginer son père qui disparaissait derrière ce pays immense et hostile, fondait dans l'histoire anonyme de ce village et de cette plaine. » (OC IV, p. 854)

Le premier chapitre ne serait-il pas la tentative de substituer la disparition du père par son apparition, l'effacement des traces par le sillage, l'anéantissement par la création ? En outre, le premier chapitre ne serait-il pas encore cet instant où le père peut vivre de nouveau, par l'écriture ? Comme l'écrit Sarocchi, ce chapitre serait un vrai « Lazare veni foras » (1995, p. 25) opéré par les pouvoirs de l'évocation romanesque. Ces pouvoirs miraculeux de l'imagination ne cessent d'être réitérés tout au long de la première partie : devant la tombe, Jacques essayait d'imaginer ce qui pouvait avoir été la vie de cet homme inconnu, en le comparant à lui-même jeune ; il essayait de composer l'image du père à partir de quelques détails racontés par d'autres. Enfin, il essayait de voir son père « qu'il n'avait jamais vu » parmi les émigrants à Bône « décidé, sombre, les dents serrées », puis sur la route de Bône à Solferino à bord de la carriole dans une nuit d'automne. (OC IV, p. 855) Or, le premier chapitre commence juste par une nuit d'automne de 1913, sur la route de Bône à Mondovi, à bord d'une carriole. En effet, le chapitre présente d'abord une image figée du père qui ensuite prend vie :

un Français d'une trentaine d'années, regardait, le visage fermé, les deux croupes qui s'agitaient sous lui. De bonne taille, trapu, le visage long, avec un front haut et carré, la mâchoire énergique, les yeux clairs, il portait malgré la saison qui s'avavançait une veste de coutil à trois boutons, fermée au col à la mode de cette époque, et une casquette légère sur ses cheveux coupés court. Au moment où la pluie commença de rouler sur la capote au-dessus d'eux, il se retourna vers l'intérieur de la voiture : « Ça va ? » cria-t-il. (OC IV, p. 742)

Ainsi au début du *Premier Homme* nous voyons se dessiner deux [re]naissances : celle du père qui ressuscite par l'écriture et celle du petit Jacques qui venait au monde dans cette même nuit.

Quand les deux hommes entrèrent, la femme arabe les regarda rapidement avec un petit rire puis se détourna vers le feu, ses bras maigres et bruns offrant toujours la cuvette. La patronne de la cantine les regarda et s'exclama joyeusement : « Plus besoin de vous, docteur. Ça s'est fait tout seul. » Elle se leva et les deux hommes virent, près de la malade, quelque chose d'informe et de sanglant animé d'une sorte de mouvement immobile et d'où sortait maintenant un bruit continu semblable à un grincement souterrain presque imperceptible. (OC IV, p. 749)

Nous ne saurons qu'au chapitre 7 que c'est le vieux médecin qui raconte à Jacques l'arrivée de son père et sa propre naissance, dont les lacunes le narrateur remplit avec de détails sortis de son imagination⁸⁷. (OC IV, p. 854)

Ainsi, l'acte inaugural du roman c'est la naissance de Jacques, qui n'est encore le premier homme, mais le fils de l'homme. Mais il est intéressant de remarquer que différemment d'une autobiographie, la place centrale dans ce chapitre est accordée aux parents, toute la scène tourne autour du drame de l'accouchement. Dans les premiers écrits de Camus nous pouvons observer une certaine obsession par rapport au moment de la naissance. Dans un texte assez précoce « Le dernier jour d'un mort-né » de 1931, le narrateur se voit naissant : « une chambre, ma mère dans un lit, un docteur, un berceau blanc et moi, avec ma taille et mon costume d'aujourd'hui. Le docteur parle. Je n'entends pas ses mots, mais je sais qu'il dit que je ne vivrais pas. Et je pleure, je crie « je veux vivre ! » (OC I, p. 513) Dans l'essai « L'Envers et L'Endroit », le narrateur déclare assez bizarrement qu'il se regarde naître.

L'importance capitale de ce récit de naissance est également assurée par le roman qui par maintes fois déclare qu'il faudrait à Jacques, le premier homme, « naître » comme un homme, naître au monde, aux autres, aux femmes. Ce récit inaugural ne consoliderait-il une seconde naissance ? Par le premier chapitre, Camus paraît résoudre la solution au double problème auquel les autobiographies, d'après ce que souligne Lejeune, se heurtent : « 1) par où commencer mon récit ? 2) d'où vient ma vie ? » (p. 312) Hannah Arendt le confirme : « C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique originelle. » (2012, p. 233) Le récit commence par la naissance, et c'est le récit même qui assure cette seconde naissance : il s'agit de naître enfin au monde par l'écriture⁸⁸.

⁸⁷ La naissance est le point de départ de l'histoire d'une vie, même si la vie commence au moment de conception, la naissance marque le moment où nous débutons au monde. Alors tout autobiographe doit se demander s'il doit aborder ce moment si important, mais dont il ne garde pas aucune mémoire. Comme le remarque Lejeune dans le texte « Récits de naissance », ces épisodes racontés seraient un terrain merveilleux pour observer le mémoire fonctionner dans le vide : « Dans le vide, ou plutôt accrochant son travail de construction mythologique à celui d'une mémoire collective (en général la mémoire familiale). » (1986, p. 312)

⁸⁸ Selon Lejeune, par le récit autobiographique « On inverse l'ordre des générations en devenant son propre père ou sa propre mère, on reprend en main son histoire, on se met au monde une seconde fois. On est enfin « l'auteur » de sa vie. » (1975, p. 315)

2.2.2.2 Deuxième partie « Le fils ou le Premier Homme »

Voyons maintenant l'arrangement de la deuxième partie :

1) « Lycée » : continuation du chapitre « L'école », souvenir du passé.

Deux sous-chapitres : « Le poulailler et l'égorgeage de la poule » et « Jeudis et vacances », souvenirs de l'enfance et entrée du personnage en l'adolescence.

2) « Obscur à soi-même » : une sorte de résumé de tous les chapitres situés au passé et ouverture vers l'avenir du personnage.

Pour la seconde partie « Le fils ou le premier homme », les pages qui vont de 100 à 114 ne posent aucun problème de numération. Comme nous l'avons vu dans le point précédent, la page 114 a été coupée et finit par une note de régie : « x ici 115.116.117 ». Au début de la page 115, nous trouvons encore un petit fragment qui doit s'enchaîner à celui de la 114 pour en faire la transition :

la gorge serrée

pendant que son fils, inlassablement, l'observait dans l'ombre,
regardant le maigre dos courbé, ~~sans jamais percevoir*~~ s'empêcha de plein 115
d'une angoisse obscure devant un malheur qu'il ne pouvait pas comprendre

*Le poulailler
et l'égorgeage
de la poule*

Cette angoisse devant l'inconnu et la mort ~~la ment~~ qui ~~souvent*~~ s'élevait
remplissait déjà la fin du jour l'obscurité rapidement
[1 mot biffé, illi.] ~~relevait*~~ son cœur avec la même vitesse que la nuit qui devorait la lumière
et la terre et qui ne cessait qu'au moment où la grand mère allumait la lampe
posant le verre sur pieds*
a pétrole au-dessus de la table, le ceusi-toile cirée, les un peu dressés sur
la pointe des pieds, les cuisses appuyées sur le rebord de la table, le corps penché en
avant une main tenant la molette de cuivre qui réglait la mèche sous la lampe, l'autre
raclant la mèche avec une allumette enflammée jusqu'à ce que la mèche ~~charbon~~ cesse
de charbonner et donne une belle flamme claire, la grand mère remettait et la grand mère
qui criait un peu contre les dents de la gouttière de cuivre où on l'enfonçait,
remettait alors le verre, puis à nouveau droite devant la table ~~reglait encore la mèche, un-un~~
seul bras leve, réglait encore la mèche jusqu'à ce que la lumière jaune, chaude, s'egalise
sur la table dans un large rond parfait éclairant d'une lumière plus douce, comme
refléchi par la toile cirée le visage de la femme et celui de l'enfant qui de l'autre cote de
la table assistait ~~la~~ [1 mot biffé, illi.] à la cérémonie, ~~resp~~ et son cœur se desserrait lentement à
mesure que la lumière montait.

*la tête tordue pour
mieux voir le bec de la lampe
sous l'abat jour*

*qu'il retrouvait toujours en revenant
du lycée vers la maison,*

ciselées

À la page 117, nous pouvons trouver à la fin du texte cette note de régie : « ici revenir au bas de page 114 » et le petit morceau coupé ajouté au moyen d'une épingle.

Par la suite, la page 118 est le morceau suivant de la découpe de la page 114 ajouté par un trombone à la 119, et porte le numéro 120 bis biffé. En effet, à la page 119 il avait hésité entre les numérations 120 et 121. Peut-être est-ce la marque qu'il avait détruit quelques feuillets (118, 119) ?

La 120 porte le numéro 121 au-dessous, la 121 le numéro 123 rayé et sur la 122 le numéro 4 au-dessous du 2 final. La page 126 semble être le tiers final de la page 114 qui a été ajouté par une épingle à la page 127, il porte cette mention biffée : « x ici 120 bis → ». La page 127 porte le numéro 128 bien rayé, la page 128 n'existe pas et la page 129 porte à son tour le numéro 128 au-dessous. La même chose se passe avec la 129/130. L'écriture s'arrête au milieu de cette page par la mention « le jeudi et le dimanche » biffé. Ce qui vient ensuite semble être une séquence indépendante qui a été écrite avant et remaniée après, puisque ces pages portent la numération 126 et la suivante est illisible. Ce remaniement était prévenu par cette note de régie :

130/126

relier jeudis à destination* des jours – places alors les jeudis ailleurs

Ete vacances Travail

dont il ne sortait plus

Mais si la mere quittait alors à jamais ce lycee à peine entrevu, Jacques retrouvait sans transition la famille et le quartier [1 mot biffé, ill.] [1 mot biffé, ill.]

Les vacances aussi ramenaient Jacques à sa famille, du moins dans les premières années. Personne chez eux n'avait de congés, les hommes travaillaient sans repit ~~seul l'accident de~~ tout au long de l'année. Seul l'accident de travail, ~~couvert par des assurances un système d'assurances~~ chez eux qui étaient employés

Mais il est possible que ce changement ait eu lieu parce que Camus a décidé de couper la page 114, ce qui a disloqué toute la numération. La suite semble aussi écrite de façon indépendante et non par la suite puisqu'elle porte une numération biffée de 124 à 128 et après une autre séquence 132 à 135. Le sujet de ce paragraphe entouré dans la première séquence sera justement développé par la séquence suivante qui va explorer les souvenirs de son travail chez le courtier maritime.

demain Tu vois dit la grand mère. Il nous a crus» Jacques regardait le ciel d'ete au dessus de leurs tetes et pensait à l'odeur de fer, au bureau plein d'ombres, ~~et~~ qu'il faudrait se lever tot demain et que les vacances à peine commencees etaient finies.

Deux annees durant, Jacques travailla pendant l'ete. Dans la quincaillerie d'abord, ensuite chez un courtier maritime. Chaque fois il voyait arriver avec crainte le ~~20 septembre~~ 15 septembre date à laquelle il fallait donner son congé

Nous proposons ainsi ce cadre comparatif :

1 ^{er} chapitre, 2 ^{ème} partie	Version finale	Première version
Le lycée	101-113 114 premiers tiers	101-113 114 Coupée en quatre morceaux
Le poulailler et l'égorgement de la poule	115-117 Deuxième morceau (sans numération) de la page 114 ajouté à la page 117	115-117
Jeudi et vacances	118 (troisième morceau) 119 120 121 122 123 124 125 126 (quatrième morceau) 127 128 (absente) 129 130	120 bis 119, 120, 121 121 123 124 128 128 129
Première séquence	130 131 132 133 134 135 136	126 Chiffre illisible 124 125 126 127 128
Dernière séquence	137 138 139 140	132 133 134 135

Finalement, le dernier chapitre, qui porte la numération 141 à 144 n'a pas été remanié.

À partir de cette description nous pouvons donc affirmer que les deux parties ont subi de gros remaniements et que si Camus avait eu le temps, il est probable qu'il aurait procédé à d'autres.

Comme nous l'avons vu, au contraire de la première partie, la seconde commence déjà dans le passé du personnage et c'est pour cette raison qu'il se demande dans une note au début de cette partie : « Commencer ou bien par le départ lycée et la suite dans l'ordre ou bien par une présentation de l'adulte monstre et revenir ensuite sur la période départ lycée → maladie ». C'est-à-dire qu'il se demande s'il doit suivre la structure déjà employée ou suivre l'ordre temporel que l'amènerait à la fin de ses études secondaires et à la maladie.

Suivre cet ordre chronologique serait s'approcher du récit autobiographique traditionnel⁸⁹, d'envisager la vie d'un homme comme « un fleuve qui coule vers sa fin ». Or c'est justement la « découverte » de la mort du père qui bouleverse tout l'ordre temporel⁹⁰, car pour ce père le temps s'est arrêté, il sera éternellement le jeune homme de 29 ans pendant que le fils va vieillir.

Pour éviter d'être emporté par ce fleuve, la stratégie de la première partie a été justement de mélanger la vie du père à celle du fils, par des allers-retours entre le passé lointain (la jeunesse du père), le passé proche (l'enfance du fils) et le présent du personnage⁹¹. Sous une perspective narrative, le choix d'encadrer les souvenirs de l'enfance dans une histoire plus ample, celle de la recherche du père, lui a permis de soumettre l'histoire de l'enfance à une intrigue. L'intrigue, conformément à la pensée de Ricœur, c'est justement ce qui fait la médiation entre des événements singuliers et une histoire complète : elle « est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. » (1983, p.127) À notre avis, il y a réussi car cette première partie, malgré les inconsistances d'une ébauche, semble bien ficelée. Dans « Recherche du Père », Camus s'éloigne donc de la structure du récit autobiographique⁹² puisque bien qu'il commence par la naissance de Jacques, les personnages centraux de cet épisode sont les parents - en tenant comme toile de fond l'Algérie coloniale - ce qui va insérer le personnage dans une ligne d'immigrants oubliés et inconnus qui doivent à chaque génération s'établir comme le premier homme de sa propre vie.

Le passage de la première et à la deuxième partie était ainsi consigné : a rien retrouver du père « il apprend qu'il est le premier homme » (OC IV, p. 937) et qui il a besoin de découvrir son identité à lui : « Finalement, il ne sait pas qui est son père. Mais lui-même qui est-il ? [*Croix en marge*] » (OC IV, p.943)

⁸⁹ Cette hésitation entre une temporalité que se partage entre présent et passé et une suite chronologique apparaît dans une note de travail pour le roman : « Si finalement je choisis l'ordre chronologique, Mme Jacques ou le docteur seront des descendants des premiers colons de Mondovi. Ne nous plaignons pas, dit le docteur. Imaginez seulement nos premiers parents, ici..., etc. » (OC IV, p. 941) Mais comme nous pouvons l'observer cette séquence chronologique ne fait pas référence seulement à la vie du personnage, mais aussi à l'histoire de l'Algérie, c'est-à-dire, la « naissance » de l'Algérie française.

⁹⁰ Le bouleversement du temps devant la mort est une expérience récurrente dans l'œuvre camusienne. A Prague, Mersault de *La Mort Heureuse* l'expériment aussi : « Autour de lui des heures flasques et molles et le temps tout entier clapotait comme de la vase. » (OC I, p.1139) La métaphore aquatique y est présente pour parler du temps qui bascule. Meursault de *L'Étranger*, condamné à mort, comprend pourquoi sa vieille mère à l'asile, ce lieu où les vies s'éteignent, se sentait prête à tout revivre. Si proche de la mort, elle a pris un « fiancé » et a joué à recommencer comme une « jeune fille ». (OC I, p. 213)

⁹¹ La métaphore aquatique employée par Camus illustre bien ce mouvement : le ressac, c'est justement l'aller-retour violent des vagues, le remous représente le contre-courant dans un cours d'eau.

⁹² Il ne s'agit pourtant pas d'une critique au récit autobiographique qui suit un ordre chronologique, car le problème esthétique de Camus depuis ses premiers écrits (comme l'on a signalé à l'introduction de cette thèse) c'est de faire « tenir » ces épisodes de l'enfance dans un récit.

La deuxième partie « Le Fils ou Le Premier Homme » reprend ainsi la structure du récit de vie, puisqu'elle commence justement par l'entrée au lycée jusqu'au début de l'adolescence de Jacques. D'après Sarocchi, le libre épanchement autobiographique n'a pas pu se donner qu'à la condition de « la paix avec le père » qui s'instaure par l'acte même d'avoir écrit cette première partie sous une forme romanesque⁹³. Une fois que l'enquête fut accomplie, la tension semble se relâcher et l'autobiographique, qui était jusque-là endigué « menace de recouvrir de ses nappes successives l'appareil romanesque. » (1995, p.24) Nous reviendrons à ce sujet dans la troisième partie de cette thèse.

De cette façon, c'est l'échec de la quête des traces du père qui conduit le personnage à chercher dans l'enfance le secret de son identité, dont la mère est le noyau central, comme il le prévoyait déjà par la même note fondamentale de 1953 : « Ô père ! J'avais cherché follement ce père que je n'avais pas et voici que je découvrais ce que j'avais toujours eu, ma mère et son silence. » (OC IV, p. 1173)

2.2.3 Le choix du titre

Revenons encore aux *Carnets* : même si les années après 1953 ont été marquées par une vraie crise d'écriture, nous pouvons trouver sur les cahiers plusieurs notes pour *Le Premier Homme*. En suivant la séquence, nous trouvons encore une note dans laquelle le titre du roman a été inséré au stylo noir : il s'agit d'une entrée qui commence par « les étapes de Jessica » ce qui nous conduit à penser que le « roman d'amour » cité ci-dessus est aussi assimilé à son nouveau projet.

La note suivante qui date de 1954 apporte le titre du roman frappé à la machine (et non plus ajouté à l'encre) et contient une sorte d'explication du titre : « Roman. *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. » (OC IV, p. 1208) Il s'agit en effet d'un nouveau cahier, rédigé entre août 1954 et juillet 1958, c'est ce qui confirme que le titre a été déjà choisi en 1953. Cette hypothèse se confirme en outre par un extrait de l'entretien avec Franck Jotterand, donné en mars 1954, dans lequel Camus affirme à propos de son prochain roman : « J'en ai le titre et le sujet – mais pour le reste je change toujours en cours de route : 'le premier homme.' » (OC III, p. 916)

⁹³ Par maintes reprises, le narrateur signale que Jacques doit « imaginer » comment fut la vie du père.

Nous estimons donc que bien que la « genèse » puisse être localisée en 1953, le titre définitif n'apparaît qu'en 1954, dans une note qui n'a pas été datée, mais peut être localisée entre 4 décembre et 7 décembre, justement dans la période mi-rassurante mi-déroutante de son séjour en Italie⁹⁴.

La période entre le 14 décembre, qui marque son départ, et le 26 janvier 1955 est très fructueuse, nous pouvons compter six notes qui contiennent de remarques pour *Le Premier Homme* (OC IV, p.1213-14). Il est intéressant de remarquer que ces notes introduisent de nouveaux thèmes pour le roman : le thème de l'énergie, de l'amitié et de l'angoisse.

La note suivante figure entre le 19 et le 20 février, lors de son séjour à Alger et semble être une sorte de transcription d'un dialogue avec la mère : « Premier Homme. En quelle année est né Papa ? Je ne sais pas. [...] » (OC IV, p. 1219) En mai, après un séjour en Grèce, il lance encore cinq autres notes, et en octobre, une autre dont le sujet est la mère (OC IV, p. 1235-37)

Il se peut que cette période pleine d'idées le rassure et il s'aperçoit que les portes de la création n'étaient pas fermées pour toujours comme il l'avait imaginé, le 18 janvier 1956, il pense enfin avoir retrouvé son étoile. (OC IV, p. 1241) Cette impression positive coïncide aussi avec l'écriture de *La Chute* et de la première version des nouvelles de *L'Exil et le Royaume*. Le 27 janvier nous trouvons une nouvelle note pour le roman portant la mention du titre.

Dans toutes ces entrées que nous venons de répertorier les sujets sont très variés et Camus explore les thèmes annoncés par les deux grands plans pour le roman : le militantisme à la Résistance, l'existence de deux personnages masculins, les rapports d'un d'entre eux avec le personnage féminin Jessica. Nous pouvons bien voir que les années 54 à 56 sont une période de tâtonnement et d'accumulation d'éléments avant de se lancer dans l'écriture du roman.

⁹⁴ Comme nous avons pu remarquer dans notre premier chapitre, ce séjour en Italie le rend heureux, mais il ne peut pas profiter beaucoup de son voyage car il est malade. Une nouvelle vient encore aggraver son état : un journal lui tombe entre ses mains et il découvre que *Les Mandarins*, le roman calomnieux de Simone de Beauvoir, vient de gagner le prix Goncourt. (OC IV, p. 1211-12)

2.3 « De-l'absurde-à-l'amour-par-la-révolte »

En 1956 réapparaît dans les *Carnets* un nouveau plan d'ensemble pour l'œuvre visant au troisième cycle et le titre du *Premier Homme* y figure : « Avant le troisième étage : nouvelles d'« un héros de notre temps ». *Thème du jugement et de l'exil*. Le troisième étage, c'est l'amour : le Premier Homme, Don Faust. Le mythe de Némésis. La méthode est la sincérité. » (OC IV, p. 1245) Ce plan actualise l'organisation de l'œuvre en faisant allusion à *La Chute*, écrite tout au long de 1955 et terminé au début 1956⁹⁵. Dans sa première version, cette nouvelle portait le titre « Le jugement dernier » et devait s'insérer dans le recueil *L'Exil et le Royaume*.

Dans cette mise à jour, Camus change de propos par rapport au dernier plan d'ensemble de 1947 (corrigé en 1953) : le thème du jugement ne fera pas partie de la 3^{ème} série, mais sera conçu comme un cycle intermédiaire⁹⁶. Désormais *Le premier homme* fera partie du cycle de l'amour, dont l'organisation change aussi. Par le plan ancien, si on suit la logique de partage des genres chez Camus, le titre « Le Bûcher » ferait référence possiblement à un récit, « De l'amour »⁹⁷ à un essai et « Le Séduisant » et Don Juan, à la pièce de théâtre. Comme nous verrons plus avant, le thème du Bûcher sera assimilé par *Le premier homme* ; en ce que concerne l'essai, le thème de l'amour sera pensé sur l'égide d'un mythe, celui de Némésis (comme l'ont été les essais antérieurs) et la pièce sur le séduisant se transformera en Don Faust, sorte d'hybride entre Don Juan et le Faust de Goethe⁹⁸. Le thème de la création corrigée, prévu dans une 5e série sera aussi assimilé par le nouveau roman.

⁹⁵ Le plan est placé entre janvier et juillet 1956.

⁹⁶ En 1954, lors d'un entretien, il déclare qu'il écrivait à ce moment-là les nouvelles de *L'Exil et le Royaume* et qui cela signifiait pour lui une sorte de « transition ». (OC III, p.916)

⁹⁷ Il nous reste à savoir néanmoins s'il agit vraiment d'un titre envisagé pour l'essai ou s'il fait référence au traité de Stendhal, dont il voudrait peut-être suivre la lignée. Comme en témoignent plusieurs notes de *Carnets*, Camus a lu ou relu le traité stendhalien vers 1949 (voir OC IV, p.1059). On imagine surtout que Camus le relit à cette époque-là parce que la pensée de Stendhal semble être aussi dans le processus de création de *Le Mythe de Sisyphe* en ce que concerne le chapitre sur le Don Juanisme. Stendhal termine le Livre II de *De l'Amour* par la comparaison de deux types d'amoureux, Werther et Don Juan : ce dernier est selon lui un homme malheureux. Camus au contraire imagine comme Sisyphe, un Don Juan heureux, « une existence tournée vers de joies sans lendemain » (OC I, p. 272)

⁹⁸ La figure de Faust n'a jamais été étrangère à Camus, en effet elle se trouve au début et à la fin de son œuvre. En 1937, on trouve dans le « cahier resté à Oran » un plan pour des textes possibles où figure dans la rubrique « pièce » l'idée pour un « anti Faust », mais aussi un « Don Juan », qui n'a pas été créé non plus (OC I, p.1201). En décembre 1938, on trouve dans les *Carnets* une note qui commence par la mention « Le Faust à l'envers » : « Faust à l'envers. L'homme jeune demande au diable les biens de ce monde. Le diable (qui a un costume sport et déclare volontiers que le cynisme est la grande tentation de l'intelligence) lui dit avec douceur : « Mais les biens de ce monde, tu les as. C'est à Dieu qu'il faut demander ce qui te manque - si tu crois que quelque chose te manque. Tu feras marché avec Dieu et, pour les biens de l'autre monde, tu lui vendras ton corps. » Après un silence, le diable qui allume une cigarette anglaise ajoute : « Et ce sera ta punition éternelle. » (OC I, p. 869) Pour le cycle de l'amour, Camus voudrait assimiler Don Juan à Faust en créant son « Don Faust ». Dans une

Si on regarde de plus près l'œuvre camusienne, on va s'apercevoir que le thème de l'amour n'était pas quelque chose de nouveau et qu'il y est présent depuis le début. Rappelons-nous de la préface où Camus affirme que l'œuvre dont il rêve devra parler d'une certaine forme d'amour qui était déjà présent dans ses premiers essais : « une vieille femme, une mère silencieuse, la pauvreté, la lumière sur les oliviers d'Italie, l'amour solitaire et peuplé, tout ce qui témoigne, à mes propres yeux, de la vérité. » (OC I, p. 36) Dans ses premiers écrits, l'amour est surtout le sentiment que lie à la nature méditerranéenne, à la femme et à la mère.

Ainsi, bien que l'absurde soit au commencement de l'œuvre, c'est l'amour qui est originaire, car il n'est pas possible qu'il y ait un divorce s'il n'y a pas eu d'union primaire. L'absurde rompt cet élan, l'homme devient désormais un étranger au monde. La révolte à son tour est le mouvement qui suit l'absurde : « Vivre, c'est faire vivre l'absurde, le faire vivre, c'est avant tout le regarder. [...] L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. » (OC I, p. 256) La révolte a conduit au troisième thème : pour ne pas tomber dans le nihilisme absolu, elle ne peut pas se passer « d'un étrange amour ».

Bien avant la publication de l'essai en 1951, l'écrivain avait remarqué la nécessité de mettre l'accent sur le thème de l'amour, qu'il envisageait déjà comme la continuation nécessaire à la révolte. Il note en 1946 : « Ainsi, parti de l'absurde, il n'est pas possible de vivre la révolte sans aboutir en quelque point que ce soit à une expérience de l'amour qui reste à définir. » (OC II, p. 1068). Le but de Camus est de reprendre l'amour à l'image que les idéalistes en ont donné, régénérer ce sentiment périssable dans le monde absurde. Camus s'aperçoit alors (1946) qu'à la fin de sa pensée se trouve l'amour, la solidarité, la compassion et la poésie : « Mais cela exige une innocence que je n'ai plus. Tout ce que je peux faire est de reconnaître correctement la voie qui y mène et de laisser venir le temps des innocents. Le voir, du moins, avant de mourir. » (OC II, p. 1084)

Après cette note, nous trouvons dans un plan – qui commence par la même mention « sans lendemain » - l'idée d'écrire tout un cycle sur le thème de l'amour.

Nous pouvons alors penser l'ensemble de la production camusienne comme un chemin « de l'absurde-à-l'amour-par-la-révolte », suivant la formule d'Arnaud Corbic⁹⁹. D'après le critique, la méthode de Camus pour la construction de ces cycles est empruntée à Descartes : l'absurde est l'équivalent du doute méthodique, il est l'acte fondateur de la pensée

note, l'écrivain prévoit comment s'organiserait cette assimilation des deux légendes : « *Don Faust*. Le tableau où prologue Faust demande à tout connaître et tout avoir. « Je te donnerai donc la séduction » dit le diable. Et Faust devient Don Juan. » (OC IV, p. 1215)

⁹⁹ CORBIC, Arnaud *Camus L'absurde, la révolte, l'amour* Paris : Les Éditions de l'Atelier, 2003.

camusienne, mais il n'est qu'un point de départ. La révolte à son tour est l'équivalent du *cogito* cartésien : « je me révolte, donc nous sommes ». L'amour serait l'équivalent de l'infini cartésien, il est le point d'appui qui est à l'origine et au bout de sa pensée. Corbic précise le schéma de l'œuvre camusienne de cette façon :

[...] dans la progression qui va de l'absurde-à-l'amour-par-la-révolte, ni l'absurde ni la révolte ne s'annulent dans l'amour ; au contraire, la permanence de l'absurde et de la révolte comme tels, leur irréductibilité, est la condition de possibilité de l'émergence de cet amour qui pourtant les précédait sans être encore l'amour de la maturité compris comme l'accomplissement ultime de l'humain. (CORBIC, 2003, p. 32)

Comme nous avons remarqué dans la présentation de cette thèse, dès la publication de *Le Mythe de Sisyphe*, Camus explicite l'entrecroisement entre les cycles conçus pour lui, qui suivent aussi un mouvement d'inclusion et de reprise. Ainsi, si nous voulons comprendre la place de l'amour dans ce dernier cycle, surtout dans *Le Premier Homme*, c'est dans ses premiers écrits que nous devons le chercher. Nous y trouverons l'amour dans l'enfance pauvre vécue entre le ciel et la mer de l'Algérie, ainsi que l'amour à la mère et l'obsession à son étrangeté et son silence, thèmes auxquels le dernier roman veut retourner.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 1 : LES MOTEURS DE L'ÉCRITURE

Par le parcours que nous avons suivi dans notre première partie, nous avons pu remarquer qu'à la mesure qu'on avançait vers les dernières années de la vie de Camus et de l'écriture de son dernier roman, on était obligé de procéder à un retour : soit vers ses premières années et ses premiers écrits, soit aux années qui ont précédé l'écriture du roman. En effet, la *Vita Nova* n'est pas possible que par un retour dans tous les sens.

Revenons donc à la première note des *Carnets* qui annonce et résume en 1935 un itinéraire qui a pris 20 ans pour être mené à terme. Le rôle capital de ces lignes est souligné par le fait que les pages 1 à 3 de la frappe du cahier I seront retrouvées dans le dossier de travail du *Premier Homme*¹⁰⁰ qui nous avons pu consulter. L'initialisation du projet d'écriture commence donc par un retour concret aux premiers écrits.

La note est longue, mais nous choisissons de la transcrire, car elle sera notre guide dans les deux chapitres de cette deuxième partie :

Ce que je veux dire :

Qu'on peut avoir - sans romantisme - la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue *toute sa sensibilité*. Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme).

De là, pour qui s'en aperçoit, une reconnaissance et donc une mauvaise conscience. De là encore et par comparaison, si l'on a changé de milieu, le sentiment des richesses perdues. À des gens riches le ciel, donné par surcroît, paraît un don naturel. Pour les gens pauvres, son caractère de grâce infinie lui est restitué.

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

Ce qui compte aussi, ce sont les mauvaises hontes, les petites lâchetés, la considération inconsciente qu'on accorde à l'autre monde (celui de l'argent). Je crois que le monde des pauvres est un des rares, sinon le seul qui soit replié sur lui-même, qui soit une île dans la société. À peu de frais, on peut y jouer les Robinson. Pour qui s'y plonge, il lui faut dire « là-bas » en parlant de l'appartement du médecin qui se trouve à deux pas. Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement de la mère et du fils. Ceci dans le général.

À préciser, tout se complique :

- 1) Un décor. Le quartier et ses habitants.
- 2) La mère et ses actes.
- 3) Le rapport du fils à la mère.

¹⁰⁰ Voir également OC IV, p. 1547

Quelle solution. La mère ? Dernier chapitre la valeur symbolique réalisée par nostalgie du fils. (OC II, p.796)

Pour le premier chapitre, j'aimerais retenir le premier paragraphe où Camus met en relief les deux éléments définisseurs de sa sensibilité : la nostalgie d'une pauvreté perdue et le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère. Tout se joue donc à son enfance, dont le souvenir est encore bien vivant à ses 22 ans. Le sentiment qui l'habite est fort contradictoire : il est à la fois reconnaissant à ce monde pauvre, mais nourri une certaine culpabilité d'avoir dû changer de milieu. Mais avant tout, ces deux éléments et les sentiments qu'ils déclenchent, qu'ils soient bons ou mauvais, c'est ce qui le pousse à créer. La sensibilité dont ces éléments sont responsables n'est rien de plus que la faculté d'éprouver des sentiments et l'aptitude à les traduire, à les exprimer par une œuvre d'art.

La pauvreté et la mère, l'enfance enfin, voici les moteurs de l'écriture camusienne, les moteurs du *Premier Homme* : c'est dans l'œuvre de maturité que Camus va essayer de montrer par l'enfant qu'il a été, l'homme qu'il est devenu¹⁰¹. Comme bien a résumé Onfray « la vie philosophique de Camus est toute entière tournée vers cet impératif existentiel : devenir ce qu'on est, autrement dit un fils fidèle. » (2012, p. 41) Mais il est très difficile de devenir ce qu'on est (OC II, p. 106), de retrouver sa mesure profonde (OC I, p.106) et cela lui a coûté 20 ans de sa vie.

1.1 L'art ou la fidélité au monde des pauvres¹⁰²

Les mots enfance et pauvreté apparaissent généralement liés dans les écrits camusiens et traversent l'œuvre d'un bout à l'autre. Ces mots nous aident à penser à l'idée que Camus se fait de l'art.

En août 1942, Grenier signale à Camus la publication du *Pain de rêves* de Louis Guilloux. Il s'agit en effet des souvenirs de son enfance bretonne vécue dans la pauvreté, mais non sans bonheur. Camus lit le livre et écrit à Grenier : « J'ai lu très beau livre de Guilloux. Peut-être son accent m'a-t-il plus touché que d'autres. Je sais aussi ce que c'est. Et comme je comprends qu'aussi à l'âge mûr un homme ne trouve pas de plus beau sujet que son enfance pauvre ! » (1981, p. 199). Comme nous l'avons vu depuis le début de sa carrière comme écrivain, il songeait à écrire sur l'enfance pauvre.

¹⁰¹ Selon la note des *Carnets* : « L'homme que je serais si je n'avais pas été l'enfant que je fus ! » (OC I, p.1025)

¹⁰² Une partie des réflexions de ce point a été déjà pulvé dans l'article « L'art ou la fidélité au monde des pauvres » qui j'ai présenté au Colloque de Cerisy-la-Salle « Camus l'artiste », en août 2013.

Néanmoins, à première vue, il n'y a pas des choses plus opposées que la pauvreté et l'art puisque celui-ci est normalement du côté des plus riches, ils sont normalement ceux qui le font et ceux qui en jouissent. Camus lui-même remarque dans la préface à *L'Envers et L'Endroit* cette division entre le monde de l'art et le monde des pauvres ; le premier, particulièrement dans la société française, est un monde vaniteux, une sorte de paradis terrestre ; l'artiste y vit dans l'admiration, il est du côté de la gloire et de la satisfaction (OC I, p. 32- 38). Le monde des pauvres, au contraire, est un univers humble et modeste, une île dans la société ; les gens pauvres vivent dans l'anonymat et dans le silence.

En 1957, Camus a reçu la plus grande reconnaissance qu'un écrivain puisse avoir, il l'accepte puisque, comme tout artiste, il désire être reconnu (OC IV, p. 239). Mais il s'agit d'une gloire provisoire et passagère, car la « vraie gloire », il l'a connue à sa jeunesse, dans la pauvreté et le dénuement (OC IV, p. 1266). Cette pauvreté, au contraire de ce qu'on pouvait imaginer, ne lui a pas laissé de ressentiment ; mais elle lui a enseigné « une certaine fidélité » qui l'a empêché d'être « satisfait dans l'exercice de son métier » (OC I, p. 34). Et c'est en gardant les yeux fixés sur cette fidélité au monde des pauvres qu'il a « évolué »¹⁰³. Il lui a fallu cependant des années à comprendre cette leçon¹⁰⁴, qu'il lui était possible de « changer la vie » tout en gardant ferme « le monde dont [il] faisais [sa] divinité » (OC I, p. 32).

Il y a donc chez Camus un rapport étroit entre ces deux réalités apparemment éloignées. La pauvreté n'est pas un simple thème dans ses textes : elle a été la source qui a déclenché l'écriture de ses premiers écrits, mais aussi le courant invisible qui a parcouru tout son œuvre et l'a alimentée jusqu'à l'écriture du *Premier Homme*. Elle joue aussi un rôle fondamental dans la construction de son esthétique et son positionnement en tant qu'artiste. Mais pour que l'enfant pauvre devienne un artiste, il faut qu'il change de milieu, ce qui marque, au moins implicitement, une distance par rapport à ce monde pauvre et à son passé, mais aussi un consentement à l'argent et à la reconnaissance. Il est conscient de cet éloignement du passé par rapport au présent quand il écrit à Char : « renoncer à l'enfance est impossible. Et pourtant, il faut s'en séparer, un jour, extérieurement au moins ». (2007, p. 114) Cette séparation ne se fait pas sans culpabilité : dans une note des *Carnets*, il se demande s'il a « le droit, en tant qu'artiste [...] d'accepter les avantages, en argent et en considération », de cette position. La réponse lui paraît simple : « C'est dans la pauvreté que

¹⁰³Nous faisons ici référence à une interview de 1952, où Camus déclare : « On évolue en somme à partir de quelque chose, d'une vérité entrevue ou d'une certitude quasi organique quelquefois. On évolue en somme à partir d'une fidélité. » (« Une interview inédite d'Albert Camus », in : *Présence d'Albert Camus* n.2, 2011, p. 5)

¹⁰⁴« [...] la pauvreté laisse une leçon et une fidélité à ceux qui l'ont connue. » (OC I, p.933)

j'ai trouvé et que je trouverai toujours les conditions nécessaires pour que ma culpabilité, si elle existe, ne soit pas honteuse du moins, et reste fière » (OC II, p. 1036).

Ce désir de retour à l'enfance pauvre est présent au discours du Nobel en 1957 : après avoir parlé sur le rôle de l'écrivain, Camus conclut qu'il n'est rien de tout cela puisqu'il n'a jamais pu « renoncer à la lumière, au bonheur d'être et à la vie libre où [il a] grandi ». Cette nostalgie l'a aidé à se tenir dans le monde à travers le souvenir ou le retour de ces « brefs et libres bonheurs » (OC IV, p. 242). Dans la préface de 1958, il rêve à l'exil où il a été placé en tant qu'artiste et prétend que son œuvre, après vingt ans de production et de travail, retrouve par les détours de l'art et du souvenir, les images privilégiées de cette enfance. (OC I, p. 38)

Dans une de ses dernières visites à Alger, Camus note dans son carnet cette prise de position par rapport au monde dont il est issu¹⁰⁵ : il lui fallait détruire dans sa vie tout ce qui n'était pas cette pauvreté (OC IV, p. 1295). Nous ne saurons pas mesurer la portée de cette décision dans sa vie personnelle, mais nous pouvons l'envisager d'une perspective esthétique.

1.1.1 « La pauvreté ne se choisi pas »

Né dans la pauvreté, Camus n'a pas voulu la garder. Même si dans la préface la pauvreté est vue comme quelque chose de positive, il n'a pas été toujours ainsi, comme lui-même paraît reconnaître de façon indirecte dans l'essai « La Mort dans l'âme », il a « mis longtemps à comprendre [son] attachement et [son] amour pour le monde de pauvreté où s'est passée son enfance. » (OC I, p. 62) Dans la préface qu'il écrit aux *Îles de Grenier*, il reconnaît qu'à sa jeunesse la pauvreté était quelque chose qu'il rechassait avec toutes ses forces. (OC IV, p. 621) En effet, dans les années qui se suivent à son entrée à l'université et à sa sortie définitive de la maison familiale, Camus essaie de fuir cette pauvreté qui paraît parfois lui provoquer de la honte.

Dans une lettre de Grenier à Camus, datée 1942, le professeur se souvient d'une visite qu'il avait rendue à son jeune étudiant en 1932. À cette occasion, Camus l'avait reçu avec une sorte de gêne. Grenier va évoquer cette même visite avec plus de détails dans ses *Souvenirs*, publiés en 1968. Il avait demandé de nouvelles de l'étudiant qu'il ne voyait plus au cours et on lui avait dit qu'il était malade. En rendant visite au jeune homme, Grenier remarque que la maison était d'une apparence pauvre et que l'étudiant l'avait reçu avec indifférence, en

¹⁰⁵En 1952, en visite en Algérie, devant les tentes noires des nomades, il se sent semblable à eux, d'une pauvreté extrême et sèche, mais qui est pourtant royale. (OC IV, p.1137)

répondant par de monosyllabes des questions sur sa santé. Dix ans après, Camus disait se rappeler avec détails de cette visite et se met d'accord avec l'interprétation de Grenier : « Peut-être, absolument parlant, représentez-vous la Société. Mais vous étiez venu et de ce jour-là j'ai senti que je n'étais pas aussi pauvre que je le pensais [...] » (1968, p. 15) Les collègues de l'université se rappellent aussi n'avoir jamais su où la famille de Camus habitait et qu'il n'en parlait pas davantage¹⁰⁶.

Dans les années qu'il vit chez son oncle¹⁰⁷, à cause de sa maladie, Camus veut même que sa toilette marque son éloignement par rapport au monde pauvre, car il passe à s'habiller en dandy¹⁰⁸. C'est en vivant chez cette famille plus aisée qu'il va découvrir la « différence essentielle » entre l'ameublement des riches et le dépouillement chez les pauvres. Il remarque des années après dans une note que commence d'ailleurs par la mention « *Enfance pauvre* » qu'il a découvert chez son oncle que les objets avaient des noms propres « les grès flambés de Vosges, le service de Quimper » pendant que chez lui les objets étaient identifiés par des noms communs : « le pot, les assiettes creuses ». (OC II, p. 973)

En effet, tout au long des *Carnets*, plusieurs notes rappellent à quel point l'appartement de Belcourt était dénué¹⁰⁹ et ce dénuement se convertit dans une vraie valeur

¹⁰⁶ Ces « visites » lui gênaient à tel point, qu'il se souvient qu'il lui a fallu « un cœur d'une pureté héroïque et exceptionnelle pour ne pas souffrir de ces jours où je lisais sur le visage d'un ami plus fortuné la surprise qu'il cachait mal devant la maison que j'habitais. » (OC II, p.1068)

¹⁰⁷ « L'appartement des Acault, au 3 rue du Languedoc, tout près de leur magasin, se trouvait à l'entresol. Quoique situé dans un immeuble, il avait toutes les apparences d'une villa avec sa vaste entrée, quatre chambres et un jardin à l'arrière. Pendant les années qu'il passa chez les Acault, Albert Camus occupa une chambre confortable et spacieuse donnant sur la rue. L'appartement était assez sombre, mais il pouvait lire au jardin, assis sous un citronnier. Et puis il pouvait manger tous les solides biftecks qu'il lui fallait grâce à la boucherie Anglaise [...] Son neveu recevait sans doute aussi des sommes rondelottes pour les livres et les vêtements dont il avait besoin comme pour ses loisirs, et il participait naturellement aux sorties des Acaults pendant les week-ends et les congés plus longs. » (LOTTMAN, 2013, p. 62)

¹⁰⁸ « L'un de rares domaines où exercer sa fantaisie était sa toilette. Inspiré et certainement financé par son oncle munificent, Albert, qui avait toujours été soigné, devint un dandy. » (LOTTMAN, 2013, p. 62)

¹⁰⁹ Camus envisagé de récupérer cet aspect dans un texte : « *Roman*. Ce qui le frappait alors c'était à quel point il y avait peu d'objets chez lui. Le nécessaire, jamais mot n'avait été mieux illustré. Quand sa mère vivait dans une chambre, elle n'y laissait aucune trace sinon, parfois, un mouchoir. » (OC IV, p. 1118) Lors un voyage à Alger, en février 1955 : « Chez moi pas un seul fauteuil. Une poignée de chaises. Toujours ainsi. Jamais d'abandon ni de confort. » (OC IV, p. 1219) Lorsque la mère est à l'hôpital en mars 1959, il remarque « Dans la chambre immaculée aux murs blancs et nus : rien. Un mouchoir et un petit peigne. » (OC IV, p. 1293) Dans *Le Premier Homme*, la description de l'appartement va reprendre cette idée de sobriété : « Oui, il ne pouvait s'empêcher d'ouvrir le buffet qui contenait toujours le strict nécessaire, malgré toutes ses objurgations et dont la nudité le fascinait. [...] Ici, même le superflu était pauvre parce que le superflu n'était jamais utilisé. [...] Et Jacques savait bien que, installée dans une maison normale où les objets abondaient comme chez lui, sa mère n'utiliserait justement que le strict nécessaire. Il savait que dans la chambre de sa mère, à côté, meublée d'une petite armoire, d'un lit étroit, d'une coiffeuse de bois et d'une chaise de paille, avec son unique fenêtre garnie d'un rideau de crochet, il ne trouverait strictement aucun objet sinon, parfois, le petit mouchoir roulé en boule qu'elle abandonnait sur le bois nu de la coiffeuse. » (OC IV, p. 776)

pour lui¹¹⁰. Ces notes seront récupérées dans le roman pour marquer la découverte de Jacques qu'il y avait un monde plus fortuné où les maisons étaient même encombrées d'objets¹¹¹.

Cet écartement du monde pauvre est scellé par son mariage avec une fille riche, Simone Hié¹¹², en 1934. Devant cette fille aisée, il paraît encore avoir honte de ses racines pauvres : dans un texte sans titre, écrit probablement dans l'année du mariage, il raconte en peu de paragraphes ce qui avait été sa vie jusque-là. Il s'agit d'une forme de lui raconter toute la vérité, car le narrateur avoue qu'« à la femme qu'il aimait, c'est une autre histoire que ce fils raconta. Histoire faite de vérités, mais travesties, mais arrangées. Histoire fausse qui ne rendait pas la réalité. Pourquoi ? Ressentiment secret. Orgueil surtout. Orgueil. »¹¹³ Nous ne pouvons jamais savoir ce qu'il a raconté à sa femme, mais comme remarque Lévi-Valensi (2006, p. 152), reprendre son histoire personnelle dans toute sa cruauté est un premier signe d'une tentative de dépassement du ressentiment que la pauvreté lui inspire, obligation d'ordre moral, mais aussi esthétique, puisqu'il choisit de témoigner sur le monde pauvre de l'enfance sous la forme d'un texte écrit en troisième personne. Mais ce monde est encore envisagé comme quelque chose de pitoyable, car le narrateur conclut : « Mais rien ne sert de s'y attarder. Il faut noter seulement cette enfance ouvrière au 93 de la rue de Lyon, cette laideur entassée, ces aspirations débordantes, la tristesse de cette vie sans amour. » (2006, p. 548)

Une fois marié, il passe à habiter au quartier riche qui s'oppose, dans la géographie de la ville d'Alger, au quartier pauvre. C'est dans cette sorte « d'exil » qu'il va écrire « Les Voix

¹¹⁰ « Essai sur la Révolte : une des directions de l'esprit absurde c'est la pauvreté et le dénuement. » (OC II, p.986) Préface à *L'Envers et L'Endroit* : « Le plus grand des luxes n'a jamais cessé de coïncider pour moi avec un certain dénuement. J'aime la maison nue des Arabes ou des Espagnols. Le lieu où je préfère vivre et travailler (et, chose plus rare, où il me serait égal de mourir) est la chambre d'hôtel. » (OC I, p.33)

¹¹¹ « Ce qui l'avait frappé justement, quand il avait découvert d'autres maisons, que ce soit celles de ses camarades de lycée ou plus tard celles d'un monde plus fortuné, c'était le nombre de vases, de coupes, de statuettes, de tableaux qui encombraient les pièces. Chez lui, on disait « le vase qui est sur la cheminée », le pot, les assiettes creuses, et les quelques objets qu'on pouvait trouver n'avaient pas de nom. Chez son oncle, au contraire, on faisait admirer le grès flambé des Vosges, on mangeait dans le service de Quimper. Lui avait toujours grandi au milieu d'une pauvreté aussi nue que la mort, parmi les noms communs ; chez son oncle, il découvrait les noms propres. » (OC IV, p.776) Comme le remarque Walter Benjamin dans son texte « Expérience et pauvreté » de 1933, l'ameublement bourgeois dans son encombrement et son excès de détails marque la trace d'existence de son propriétaire : « Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : « Tu n'as rien à faire ici ». Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les corniches avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents, devant la cheminée avec son pare-étincelles. »

¹¹² Sur ces rapports contradictoires avec le monde plus aisé, il prévoit de le reprendre dans *Le Premier Homme* : « Premier Homme. Avec Simone. Il ne peut pas la prendre pendant un an. Et puis la fuite. Elle pleure et cela déclenche tout. Tout vient de mon impossibilité congénitale à être un bourgeois et un bourgeois content. La moindre apparence de stabilité dans ma vie me terrifie. » (OC IV, p. 1215)

¹¹³ Texte communiqué par Jacqueline Lévi-Valensi, 2006, p. 547. Il est aujourd'hui conservé par le Fonds Camus, dans le dossier de *La Mort Heureuse*.

du quartier pauvre », qu'il dédie à Simone et qu'il lui offre en cadeau le Noël 1934 (OC I, p. 75).

1.1.2 La pauvreté comme souvenir

La rédaction des « Voix du quartier pauvre » coïncide avec l'abandon de la part de Camus de la maison familiale et du quartier populaire de Belcourt. Le choix du titre manifeste déjà l'envie de tout en partant d'une réalité personnelle, toucher à l'universalité : pas de personnages nommés, mais des voix qui vivent dans un quartier pauvre non identifié. Il s'agit de 5 cinq fragments indépendants, mais que lus ensemble forment le cadre de la vie étroite et misérable, dans tous les sens, du quartier pauvre : des vieux qui vivent seuls et qu'on abandonne, une femme veuve obligée de vivre avec sa mère dominatrice, la jeune veuve malheureuse qui doit abandonner son amant.

Le thème du quartier pauvre se poursuit dans la tentative de raconter l'histoire de jeune homme nommé « Louis Raingard » qui se balise en effet par les événements importants de la vie du jeune Camus jusque-là : la maladie, la journée passée à l'hôpital, le déménagement à la maison de l'oncle, la mère qui passe à habiter seule après essayer de vivre avec un autre frère, la découverte des livres qui l'éloignait de la famille pauvre et illettrée. Seuls quelques indices laissent entrevoir que le jeune homme avait changé de milieu : il avait fait sa vie hors de la mère et aujourd'hui il vivait dans la vanité du confort et des livres, en vérité, il s'agit d'un demi-confort qui lui procure une mauvaise conscience. La mère est le reflet de cette misère autrefois si dure et les souvenirs de ce temps-là se massent derrière elle. Plus que de simples souvenirs d'événements vécus, quelque chose de plus profond dormait au fond de lui : le parfum de cette pauvreté infinie, ce pays particulier et sombre, aux parfums écœurants de beignets, de vanille et d'épices. Il comprend soudainement, puisqu'il était déjà placé dans un autre monde, qui c'était là-bas qu'il lui fallait retourner : « vers le ciel triste et doux qui est le meilleur spectacle et la divine récompense des enfants pauvres dans les vieux quartiers. » (OC I, p. 91) Ici s'ébauche subtilement par la première fois l'idée qui n'abandonnera plus Camus : celle de la pauvreté comme une richesse - qui sera réitérée dans la note de 1935 – dont la nature est le plus grand bien¹¹⁴. Premier apaisement de la mauvaise conscience.

¹¹⁴ A la préface de 1958, la pauvreté n'est pas envisagée comme un malheur puisque la lumière qui a régné sur son enfance « y répandait ses richesses. » (OC I, p.32) En Europe, il a appris la dernière injustice qui est celle du climat : « Né pauvre, dans un quartier ouvrier, je ne savais pourtant pas ce qu'était le vrai malheur avant de

Dans les essais de *Noces*, qui chantent les paysages et la nature algérienne, le narrateur remarque qu'en été la ville devient déserte (description qui sera d'ailleurs élargie dans *Le Premier Homme*) et qui n'y restent que les pauvres et le ciel. Comblés de ces trésors pendant toute la journée et gorgées de ces richesses, « ils retrouvent la toile cirée et la lampe à pétrole qui font tout le décor de leur vie. » (OC I, p. 118) *Le Premier Homme* sera bâti à partir de ce contraste entre un dehors éblouissant et un dedans dénué, la lampe à pétrole et la toile cirée y deviennent les vrais signes de la misère.

Le même sujet revient à l'essai « Entre oui et non », ici pas de personnage et d'histoire à suivre, juste la voix d'un narrateur qui parle en première personne des souvenirs qui lui reviennent. Si on identifie ce narrateur à Camus, il est intéressant de remarquer qu'à ses yeux cette pauvreté paraît avoir déjà été surpassée, car il l'évoque comme d'un souvenir. Mais lorsqu'ils reviennent, le récit tourne en troisième personne. Le narrateur pense à un certain enfant qui a vécu dans un quartier pauvre et au moyen d'un discours indirect libre, s'exclame : « Ce quartier, cette maison ! » La maison est décrite par de petits indices de pauvreté : un seul étage, un escalier non éclairé, les cafards dans la rampe, une toute petite fenêtre et un couloir puant. À l'image étroite et sombre de la maison, le narrateur contrapose celle de la prodigalité du ciel : « À un certain degré de richesse, le ciel lui-même et la nuit pleine d'étoile semblent des biens naturels. Mais au bas de l'échelle, le ciel reprend tout son sens : une grâce sans prix. » (OC I, p. 53)

Le récit de l'enfance de Jacques va mettre en évidence ces deux aspects de l'enfance de Camus qui figurent dans ses premiers textes et qu'il n'oublie pas d'exalter à la préface de 1958 : la gêne et la jouissance.

Mais avec l'écriture de *La Mort Heureuse* une parenthèse s'ouvre à cette découverte d'une joie et d'une richesse dans la pauvreté. Pour Patrice Mersault, le bonheur n'est pas possible qu'à condition d'avoir de l'argent. Une note des *Carnets* résume l'intrigue par de gros traits : « Roman - l'homme qui a compris que, pour vivre, il fallait être riche, qui se donne tout entier à cette conquête de l'argent, y réussit, vit et meurt *heureux*. » (OC II, p. 827) Au roman, le personnage suit des moyens détournés à cette conquête, il tue et vole un homme. Le narrateur dédaigne le travail¹¹⁵, car il lui vole le temps¹¹⁶ de la jouissance. Dans *Le*

connaître nos banlieues froides. Même l'extrême misère arabe ne peut s'y comparer, sous la différence des ciels. » (OC I, p.33)

¹¹⁵Dans une note du cahier I, la condition de l'homme qui travaille est envisagée comme la plus sordide et la plus misérable. (OC II, p. 844) Ou encore : « 22 novembre. Il est normal de donner un peu de sa vie pour ne pas la perdre tout entière. Six ou huit heures par jour pour ne pas crever de faim. Et puis tout est profit à qui veut profiter. » (OC II, p. 844)

Premier Homme, Jacques apprendra cette dure leçon, puisqu'il doit travailler les vacances pour ramener de l'argent à la maison pauvre :

Mentir pour avoir le droit de ne pas prendre de vacances, travailler loin du ciel de l'été et de la mer qu'il aimait tant, et mentir encore pour avoir le droit de reprendre son travail au lycée, cette injustice lui serrait le cœur à mourir. Car le pire n'était pas dans ces mensonges que finalement il était incapable de proférer, toujours prêt au mensonge de plaisir et incapable de se soumettre au mensonge de nécessité, mais surtout dans ces joies perdues, ces repos de la saison et de la lumière qui lui étaient ravis, et l'année n'était plus alors qu'une suite de levers hâtifs et de journées mornes et précipitées. Ce qu'il y avait de royal dans sa vie de pauvre, les richesses irremplaçables dont il jouissait si largement et si goulûment, il fallait les perdre pour gagner un peu d'argent qui n'achèterait pas la millionième partie de ces trésors. Et cependant, il comprenait qu'il fallait le faire, et même quelque chose en lui, au moment de sa plus grande révolte, était fier de l'avoir fait. (OC IV, p. 909)

1.1.3 La culpabilité et l'expiation par l'art

Camus semble alors commencer à vivre dans une sorte de contradiction, car il veut de toutes ses forces fuir le monde pauvre, gagner de l'argent, avoir une position¹¹⁷, mais la pauvreté est, pour le meilleur ou pour le pire, « une glu qui s'accroche à l'âme ». Mersault, de *La Mort Heureuse*, sera le porteur de cette contradiction : des fois il pense à l'enfant pauvre qu'il a été et en même temps à l'ambition qui l'emporte à certains moments (OC I, p. 1128). La glu ne le permet même de quitter l'appartement après la mort de la mère : il se tenait à cette odeur de pauvreté et y rejoignait ce qu'il avait été (OC I, p. 1128). La misère néanmoins est présentée comme une malédiction sordide et révoltante, un cercle vicieux duquel le pauvre ne réussit pas à s'en sortir (OC I, p. 1186). Pour échapper à la condition de l'homme qui doit trop travailler pour toucher à très peu, il vole de l'argent et trouve l'aisance nécessaire au voyage. C'est alors que la glu se manifeste au niveau du texte : riche, le personnage souffre pourtant du manque d'argent pour payer son séjour ! Un lapsus dont l'écho se trouve dans l'expérience du jeune Camus lors de son voyage à l'Europe Centrale,

¹¹⁶ Par autre note nous apprenons que « Le temps s'achète. Tout s'achète. Être riche, c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être. » (OC II, p. 844)

¹¹⁷ En 1937, Camus rejette le poste d'enseignant à Sidi-Bel-Abbès selon les termes suivants : « J'ai vécu jusqu'à ces jours derniers avec l'idée qu'il fallait faire quelque chose dans la vie et plus précisément que, pauvre, il fallait gagner sa vie, avoir une situation, s'installer. [...] Et là, une fois nommé à Bel-Abbès, devant ce qu'avait de définitif une semblable installation, tout à soudain reflué. Je me suis refusé à cela, comptant pour rien sans doute ma sécurité au regard de mes chances de vraie vie. J'ai reculé devant le morne et l'engourdissant de cette existence. [...] Ce qui m'a fait fuir, c'était sans doute moins de me sentir installé que de me sentir installé dans quelque chose de laid. » (OC II, p.838)

dont les traces peuvent être trouvées dans quelques notes du cahier I et dans l'essai « La Mort dans l'âme ».

Toute sa vie, et notamment aux années trente, Camus vit dans un conflit qu'il a réussi à décrire dans une note qui commence par « Roman. Enfance Pauvre » : l'étrange sentiment d'avoir honte d'avoir eu honte de sa pauvreté et de sa famille. Il l'écrit en 1946, à un moment où il avoue pouvoir en parler avec simplicité qu'il ne la sent plus, mais qu'à ses 25 ans il conservait encore ce mauvais cœur (OC II, p. 1068).

Cette honte se dédouble en culpabilité, en 1935, à ses 22 ans, il parle de cette pauvreté avec un peu de ressentiment. Dans la première note des *Carnets*, comme nous avons vu au début, même si Camus n'est pas encore en « bonne situation », il paraît se sentir déjà écarté de ce monde, puisqu'il va commencer justement par la mention à la nostalgie d'une pauvreté perdue. Or, la nostalgie est un mot-clé chez Camus surtout à *Le Mythe de Sisyphe*. Elle est le sentiment de celui qui a perdu sa vraie patrie, elle s'accompagne aussi d'un sentiment d'étrangeté de celui qui doit vivre dans un monde complètement différent de celui où il est né et où il a grandi (OC I, p. 223).

Pour Camus, ce monde perdu est celui des pauvres, l'autre monde (celui de l'argent) représente cette nouvelle patrie où il a été exilé¹¹⁸. Mais comme tout exilé, il apporte le souvenir latent et matériel de son enfance pauvre, qui s'est accroché à son âme comme une colle. Foxlee explique l'expression employée par Camus dans ces termes :

En décrivant le souvenir de l'enfance comme « une glu qui s'accroche à l'âme », Camus laisse supposer que, comme un oiseau qui a réussi à s'échapper de la glu mais qui en porte néanmoins les traces, lui aussi garde le souvenir du piège – de l'ignorance, du travail manuel inférieur, de la pauvreté sans avenir – auquel il a échappé. Il (ou une partie de lui-même) voudrait s'envoler en toute liberté, mais le souvenir de son enfance se colle toujours à lui. (2010, p. 159)

En effet, au *Premier Homme*, il va présenter l'enfance comme une sorte de maladie « dont il n'avait jamais guéri » (OC IV, p. 764), et c'est pour cette raison qu'il souffre de « rechutes » tout au long de sa vie. Dans le début de l'œuvre la glu qui l'attachait à son enfance, et d'où il réussit à s'échapper, est encore fraîche. C'est pour cette raison que peindre la famille avec de gros traits représente de certaine façon échapper « à la terrible emprise que cette enfance exerce sur lui » (LEVI-VALENSI, 2006, p. 151) À la fin de l'œuvre, au

¹¹⁸L'opposition entre le monde des riches et celui des pauvres l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie : « [Tous les miens sont pauvres. [...]] À mesure que je vieillis j'en rencontre des gens qui vivent au milieu de fortunes que je n'imaginais même pas. Cependant, il me faut un effort pour seulement comprendre qu'on puisse désirer ces fortunes. Ma richesse à moi, mon ambition, *ma patrie est ailleurs* [...] » (OC IV, p. 962)

contraire, il n'y a que peu de traces de la glu, et l'enfance se revêt de toute l'allure d'un paradis perdu, d'où les traits délicats qu'il emploie pour décrire les siens¹¹⁹. Au début, nous pouvons même remarquer une sorte de ressentiment envers les membres de la famille, avec la reprise qui représente *Le Premier Homme*, ce n'est plus le ressentiment, mais toute la « noblesse »¹²⁰ de cette race de pauvres qu'on voit affleurer dans le roman.

Nous notons ainsi qu'il a envers le monde abandonné une reconnaissance puisque ces années vécues misérablement ont constitué toute sa sensibilité d'artiste, il envisage alors la pauvreté comme une richesse perdue, ce qui aboutit dans un sentiment de culpabilité d'avoir changé de milieu. Ce justement ce sentiment qui fera que Jacques soit envisagé comme un « mauvais fils »¹²¹ et à la limite comme un « monstre »¹²².

À cause de cette mauvaise conscience, il faut qu'il avoue, qu'il reconnaisse sa culpabilité, mais aussi qu'il témoigne, qu'il fasse connaître aux autres le monde où il a grandi : l'œuvre sera cet aveu. Il reconnaît néanmoins que l'œuvre n'a pas de valeur en soi-même, parce qu'elle ne suffit pas devant la vie de pauvreté parmi les gens humbles : c'est dans cette vie, et non dans l'art, qu'il a touché le sens vrai de la vie. L'œuvre a de valeur quand au moins elle est le moyen pour exprimer cette vérité¹²³.

Ainsi, cette première note qui œuvre les carnets par un « ce que je veux dire », c'est un résumé surprenant de cette esthétique qui va lier art et pauvreté pour toujours. Camus a réussi à condenser en quelques mots tout ce qu'il envisageait d'exprimer à travers son écriture et

¹¹⁹ A propos de ce laps de temps et son influence sur l'œuvre, Lévi-Valensi remarque que : « il est évident que « Louis Raingard » ne traduit en rien une quête comparable à celle de *A la Recherche du temps perdu* ; il ne s'agit pas de retrouver un passé enfoui sous les strates du présent, mais de dire un monde qui fut celui de son passé, dont il s'est séparé, mais qui n'est pas disparu pour autant. » (2006, p. 282)

¹²⁰ « Près d'eux ce n'est pas la pauvreté, ni le dénuement, ni l'humiliation que j'ai sentis. Pourquoi ne pas le dire : j'ai senti et je sens encore ma noblesse. Devant ma mère, je sens que je suis d'une race noble : celle qui n'envie rien. » (OC II, p.1091) « Bien plus sûr au contraire qu'il devait en rester à deux ou trois images privilégiées qui le réunissaient à eux, qui le fondaient à eux, qui supprimaient ce qu'il avait essayé d'être pendant tant d'années et le réduisaient enfin à l'être anonyme et aveugle qui s'était survécu pendant tant d'années à travers sa famille et qui faisait sa vraie noblesse. » (OC IV, p. 822)

¹²¹ « Non, je ne suis pas un bon fils : un bon fils est celui qui reste. Moi j'ai couru le monde, je l'ai trompée avec les vanités, la gloire, cent femmes. - Mais, tu n'aimais qu'elle ? - Ah ! je n'ai aimé qu'elle ? (OC IV, p. 943)

¹²² Jacques est décrit comme un « homme monstrueux et [banal] » (OC IV, p.861) Le but du roman c'est de « raconter l'histoire d'un monstre » (OC IV, p. 933). Dans le manuscrit, nous pouvons lire dans les marges du chapitre 2 le souci de l'auteur de mettre en évidence le caractère du personnage : « Dès le début, il faudrait marquer plus le monstre chez Jacques » (OC IV, p. 751). Au chapitre 6 qui décrit la famille il se demande si « au fait ce sont des monstres ? » la réponse vient juste après entre parenthèse « (non c'était lui) » (OC IV, p. 822).

¹²³ Il nous paraît téméraire cependant conclure à partir de cette affirmation que Camus dédaigne le rôle de l'œuvre d'art, au contraire, dans les notes de travail pour le roman il reconnaît que ce qui lui a « soutenu c'est d'abord la grande idée, la très grande idée que je me fais de l'art. Non qu'il soit pour moi au-dessus de tout, mais parce qu'il ne se sépare de personne. biffé] » (OC IV, p. 946) Ou encore dans une note où il critique la vision de Oscar Wilde : « Wilde. Il a voulu mettre l'art au-dessus de tout. Mais la grandeur de l'art n'est pas de planer au-dessus de tout. Elle est au contraire d'être mêlée à tout. Wilde a fini par comprendre cela grâce à la douleur. » (OC IV, p. 1110) Nous y reviendrons dans notre chapitre sur la création corrigée.

c'est cette sorte « d'acte de contrition » littéraire qui va le guider jusqu'à l'écriture du *Premier Homme*.

Cependant dans cette note, il ne s'agit pas de manifester du remords qui est justement le sentiment de vouloir effacer, « devivre », la nostalgie au contraire est le désir de vouloir retenir, revivre. Or le passé est du côté de l'irréversible, de l'irrévocable, il est impossible d'y revenir¹²⁴. On arrive ainsi à un carrefour de l'esthétique de l'écriture camusienne : l'enfance est la source de la littérature, mais la littérature est la seule façon d'y retourner¹²⁵. Et il n'est pas gratuit le fait que le premier paragraphe de l'essai « Entre oui et non » commence par une référence explicite à Proust.¹²⁶ Pour celui qui est exilé dans le monde adulte, aisé et présent, l'enfance pauvre est un paradis perdu, sa vraie patrie (OC I, p. 47). Mais même distant dans le temps et dans l'espace, il est encore possible de se souvenir et, d'un coup, cet émigrant se sent rapatrié. Le souvenir devient alors le seul chemin pour revenir à l'enfance. Et un seul détail - une saveur comme chez Proust, ou l'odeur et le son chez Camus - suffit à le recréer. Cependant, il s'agit d'un souvenir dont le seul médiateur est l'écriture. Nous revenons à ces questions dans notre quatrième partie.

1.1.4 Fuir et revenir à l'île pauvre du quartier

L'image d'une île pour représenter le monde duquel on est nostalgique ne pouvait pas être plus emblématique que si on pense à l'Ithaque ulyssienne : « Je crois que le monde des pauvres est un des rares, sinon le seul qui soit replié sur lui-même, qui soit une île dans la société. À peu de frais, on peut y jouer les Robinson. Pour qui s'y plonge, il lui faut dire « là-bas » en parlant de l'appartement du médecin qui se trouve à deux pas » nous lisons dans la note de 1935. Mais Camus le pense d'un des termes plus concrets : les pauvres sont à l'écart, à eux, il n'est pas permis de s'en sortir de « l'île pauvre du quartier » puisqu'ils n'ont pas les moyens de le faire¹²⁷. Il va choisir alors une image plus infantile pour représenter cette idée, le personnage Robinson Crusoé, ce marin qui a passé 28 ans sur une île déserte. Cette image se revêtira de deux aspects dans le roman camusien : d'un côté, il représente non seulement

¹²⁴ Je dois ce paragraphe à une note en bas de page de *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000, p. 631) où Ricœur examine l'œuvre *L'Irréversible et la Nostalgie* (Paris, Flammarion, 1974) de Jankélévitch.

¹²⁵ « Littérature=nostalgie » (OC II, p. 954)

¹²⁶ « S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui. Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens. Ironie, raidissement, tout se tait et me voici rapatrié. » (OC I, p. 48)

¹²⁷ Il est étonnant de découvrir que Guilloux pense au quartier pauvre dans les mêmes termes : « Nous étions des pauvres. Et parmi les pauvres eux-mêmes, nous étions seuls. Nous formions, dans la ville et dans le monde, comme un îlot que nous pouvions croire unique [...] » (2008, p. 53)

l'isolement géographique, car le médecin habite tout près, mais symbolique aussi, il est intériorisé par les pauvres qui se replient sur eux-mêmes¹²⁸. D'autre côté, il va représenter le jeu préféré des enfants pauvres : « Les jours d'averse, le sol saturé d'eau de la cour humide laissait couler le surplus des pluies à l'intérieur des caves régulièrement inondées, et, montés sur de vieilles caisses, ils jouaient aux Robinsons loin du ciel pur et des vents de la mer, triomphants dans leur royaume de misère. » (OC IV, p. 768)

Mais il y a ceux qui réussissent à s'en sortir de cette « forteresse sans pont-levis » (OC IV, p. 830) par l'école. Le décalage entre le monde de la culture et le monde des pauvres semble bien évident dans le décalage entre Jacques et sa famille. L'enfant s'aperçoit très tôt de l'écart entre ce qu'il découvre à l'école et ce qu'il vit dans sa vie quotidienne. L'école lui présente les livres, elle le fait entrer au monde du langage pendant que chez lui règne le silence d'une famille pauvre et analphabète. Le petit Jacques s'éloigne chaque fois plus des siens, à la mesure qu'il se plonge dans les livres ; il découvre finalement le divorce qui éloigne la littérature de la vie, c'est-à-dire, de sa propre vie. La lecture lui jette : « dans un autre univers plein de promesses déjà [tenues] qui commençait déjà d'obscurcir la pièce où il se tenait, de supprimer le quartier lui-même et ses bruits, la ville et le monde entier qui allait disparaître totalement aussitôt la lecture commencée » (OC IV, p. 892). Ce divorce devient plus évident lorsqu'il le sépare de sa mère qui devient une étrangère à cette vie entre les livres. (OC IV, p. 893)

Ce fossé entre deux mondes distincts avait déjà apparu au fragment « Louis Raingeard », où le monde pauvre était représenté par la mère ignorante devant un fils intelligent que s'éloigne chaque fois plus d'elle à la mesure qu'il devient plus instruit : « Il était intelligent, comme ils disaient. Et ce qui le séparait d'elle, c'était précisément son intelligence. Chaque livre découvert, chaque émotion de plus en plus raffinée, chaque fleur les éloignait à degrés. » (OC I, p. 91)

Néanmoins, l'école communale ne permet pas de s'en sortir de ce monde définitivement, car pour les « petits Blancs » d'Algérie elle marque le minimum d'éducation – lecture, écriture et calcul – qu'on devait avoir pour toucher à des petits emplois¹²⁹. L'écartement du monde pauvre ne sera scellé que par son entrée en lycée¹³⁰. Chez lui, le monde du langage écrit n'existe pas et ce qu'il ramène du lycée est inassimilable, ce qui fait

¹²⁸ Dans le monde de pauvres, « l'on ne recevait que la famille, et que l'on ne quittait que rarement et toujours pour rencontrer des membres de la même famille ignorante [...] » (OC IV, p. 863)

¹²⁹ La grand-mère espère qu'à la fin de la communale l'enfant entre « en apprentissage » dans un atelier pour qu'il apporte sa semaine à la maison. (OC IV, p. 839)

¹³⁰ Par le lycée l'enfant espère devenir un jour instituteur comme M. Bernard. (OC IV, p. 839)

que le silence grandisse entre sa famille et lui. Par rapport à la mère, le fossé se révélait encore plus profond, car une maladie à la jeunesse, que Jacques ne sait pas identifier, lui avait laissé sourde et avec un embarras de parole, ce que lui a empêché d'apprendre même ce qu'on enseigne aux plus défavorisés. D'où sa difficulté de s'exprimer et à la limite son silence¹³¹. De l'autre côté, se trouve le monde du lycée, où Jacques ne pouvait « parler de sa famille dont il sentait la singularité sans pouvoir la traduire, si même il avait triomphé de l'invincible pudeur qui lui fermait la bouche sur ce sujet. » (OC IV, p. 863) Pudeur qui se dédouble en honte dans l'épisode des imprimés distribués au début de l'année où les élèves devaient écrire la profession des parents. Jacques essaye d'y mettre « ménagère » mais son collègue lui assure qu'il faut mettre « domestique ». En traçant ce mot sur le papier, Jacques a connu d'un seul coup la honte et la honte de l'avoir senti (OC IV, p. 864). Il découvre le jugement du monde sur lui, et avec cela, son propre jugement sur son mauvais cœur. Il sent à son intérieur toute la contradiction d'avoir honte, mais de n'avoir pas envie, la même qui le fait sentir, à la sortie du lycée, la séparation qu'il y avait entre lui et les collègues qui remontaient vers les quartiers riches, mais jamais l'infériorité : « Ils étaient d'ailleurs, voilà tout. » (OC IV, p. 876)

Cette séparation était abolie pourtant dans la classe et c'est en suivant ce chemin pavé par les lectures qui l'amène au monde de l'écriture qu'il réussit à construire un pont que lui permet d'échapper de l'île des pauvres et abandonner pour toujours « sa vraie patrie ».

Les premiers écrits de Camus vont encore porter le relent de la vie ignorante du quartier pauvre par son rejet à l'intellectualisme : dans quelques écrits de jeunesse, il critique l'intelligence et la raison au profit de l'instinct et de l'intuition. Nous pouvons le voir par exemple dans sa critique à la philosophie bergsonienne que s'utilise « de l'analyse pour prouver les dangers de l'analyse, de l'intelligence pour enseigner à se défier de l'intelligence » (OC I, p. 544) Ou encore dans un texte plus poétique comme l'est « Intuitions » où il exalte le Rêve et la Folie (OC I, p. 941-947). Dans un autre texte de la même année (1932) nous pouvons lire un rejet explicite :

¹³¹ Jean Dragon, un médecin spécialiste de la surdité à l'hôpital marseillais de la Conception, auteur d'*Albert Camus, l'empreinte du silence* montre combien l'écriture de Camus s'est construite sous le signe de la surdité de la mère : « je suis tombé sur des phrases reflétant une pensée visuelle de l'écriture qui m'a interpellé, car je pratique au quotidien la langue des signes qui s'en inspire. Par exemple, dans *L'Etranger*, lorsqu'il évoque un enterrement, il écrit : +deux chevalets, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle+ et non +la bière était posée sur deux chevalets+, comme on l'aurait dit en français oral. Sartre avait d'ailleurs remarqué ce style d'écriture dès 1942, alors que les deux hommes ne se connaissaient pas, et soulignait qu'entre ses personnages et ses lecteurs, Camus intercalait une +cloison vitrée+. Cette vitre de Sartre ressemble étrangement à la bulle invisible que décrivent les sourds voyant leur entourage parler sans parvenir à les comprendre. » Disponible sur <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/L-oeuvre-d-Albert-Camus-influencee-par-son-enfance-aux-cotes-de-sourds-2013-09-28-1027675> Consulté le 16 septembre 2015. Selon Catherine Camus la famille possédait un code gestuel afin de se communiquer.

Je songeais de nouveau aux intuitions soudaines qui éclairent la nuit de mes incertitudes et je me persuadais que là seulement était la vérité, où l'intelligence ne pouvait entrer de plain-pied, mais à laquelle seuls des éclairs de lucidité presque matérielle permettaient d'accéder. Je me persuadais aisément aussi que l'intelligence que nous considérons généralement comme claire et méthodique n'était qu'un obscur et tortueux labyrinthe à côté de ces presciences immédiates. (OC I, p. 950)

Quelques années après il paraît réussir à résoudre cette ambivalence par la distinction entre le rationalisme qu'il envisage comme mauvais et une intelligence qui ne se sépare pas de la vie : « S'il s'attache tant de mépris et tant de réprobation au nom de l'intellectuel, c'est dans la mesure où s'y implique l'idée du monsieur discuteur et abstrait, incapable de s'attacher à la vie [...] Nous voulons rattacher la culture à la vie. (OC I, p. 571)

Mais c'est une expérience de lecture qui sera capitale à ce rapprochement entre le monde de la culture et de la vie, autrement dit, la vie pauvre. En 1930, comme lui-même le témoigne, la lecture de *La Douleur* d'André Richaud¹³², suggérée par Jean Grenier, lui apprend que les livres ne versent seulement sur l'oubli et sur la distraction, mais qu'ils peuvent parler d'un monde qu'il connaissait : « une mère, la pauvreté, de beaux soirs dans le ciel » (OC III, p. 882). La lecture de cet auteur mineur, paraît être le premier pas d'une délivrance d'une entrave et d'une gêne qu'il sentait sans être capable de les nommer. Le monde qui l'entoure, les siens, l'Algérie, la pauvreté, ses secrets, tout cela, s'aperçoit-il soudain, pouvait devenir matière de création (OC III, p. 881-882). La découverte est vraiment soulageante qu'il s'exclame même : « tout cela pouvait donc se dire ! » (OC III, p. 882). À en croire à Onfray, le livre de Richaud apprend au jeune homme qu'il est possible d'écrire « ce genre d'histoire, donc *son histoire*, du moins une histoire proche de la sienne, et en faire de la littérature, un livre, un roman, un récit. » (2012, p. 80) Le germe de sa vocation d'écrivain se trouve à ce moment où il découvre que l'enfant pauvre pouvait s'exprimer et se délivrer par l'art¹³³ (OC IV, p. 643). En effet, interrogé par J. -C. Brisville, en 1959, sur le moment où il avait pris conscience de sa vocation, Camus localise « son envie » d'être écrivain vers dix-sept ans, c'est-à-dire, en 1930. (OC IV, p. 610)

¹³² Il s'agit de l'histoire d'une veuve de guerre, amante d'un prisonnier allemand, qui vit avec son enfant.

¹³³ Aux années 30, néanmoins, cette découverte n'était pas née comme une certitude soulageante, puis qu'en 1932, à la conclusion de son texte « L'Art dans la communion », l'adolescent n'arrivait pas encore à concilier le fait qu'on doit se détourner de la vie pour arriver à l'art et que l'art ne peut nier la vie, puisque'elle le suppose toujours comme un repoussoir. (OC I, p. 966) Ce que nous lisons dans la préface aux *Iles*, c'est la lecture que d'années après, l'écrivain réussit porte à cette expérience.

Il est intéressant aussi de remarquer que la possibilité d'écrire (de dire, en effet) sur des thèmes qu'il connaît par son expérience personnelle soit médiatisée par une fiction. En effet, comme signale P. Ricœur, il n'est d'expérience humaine qui ne soit pas médiatisée par des signes, des symboles et par des textes (1986, p. 33-35) : « Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le *soi*, si cela n'avait pas été porté au langage et articulé par la littérature ? » (1986, p. 130)¹³⁴. Nous revenons à ce sujet dans notre troisième partie.

Ce qu'il est important de retenir ici c'est le rôle capital des premières lectures pour sa « nouvelle naissance » comme écrivain (OC IV, p. 23) : par exemple, dans la préface aux *Îles* de Grenier, il avoue que l'envie d'écrire l'habitait déjà, mais il a vraiment décidé de le faire après cette lecture (OC IV, p. 623)¹³⁵.

Quelques textes de jeunesse montrent que la découverte le pousse à l'action : « L'hôpital du quartier pauvre », « Les voix du quartier pauvre » et le fragment « Louis Raingeard » sont les premiers tâtonnements d'une esthétique qui se dessine à peine : celle qui lierait pour toujours le monde savant des lettres françaises au monde illettré des petits blancs de la colonie algérienne.

Pour écrire donc, Camus va employer le savoir-vivre appris dans l'enfance pauvre et le savoir-écrire emprunté au monde de la culture¹³⁶. À propos de ce savoir-vivre, Camus considère comme une anomalie sociologique que les écrivains plus aisés parlent au nom du prolétariat (OC II, p. 711) ou que le pauvre ait parlé, par exemple, à travers la peine de Hugo ou de Zola (OC I, p. 517) Dans la préface à la « La Maison du Peuple » de Louis Guilloux, il écrit que : « la pauvreté, par exemple, laisse à ceux qui l'ont vécue une intolérance qui

¹³⁴ La fiction se revêt alors d'une fonction heuristique pour le sujet, car « la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait pas configurer ce qui dans l'action humaine, fait déjà figure. » (1983, p. 125). Camus semble bien conscient de cette fonction lorsqu'il écrit dans son essai « L'Intelligence et l'échafaud » (1943) que par ses romans, Mme de Lafayette ne vise que « nous enseigner une très particulière conception de l'amour. » ou encore que « l'idée qu'un Français contemporain peut se faire de la virilité il la doit peut-être à cette suite d'œuvres sèches et brulantes » (OC I, p. 900)

¹³⁵ Il ajoute que d'autres livres ont contribué à cette décision, mais celui-ci n'a jamais cessé de vivre en lui depuis vingt ans. (OC IV, p. 623) Pendant que ses dix-sept ans marquent l'envie d'être écrivain, ses vingt ans vont marquer les premières « grands lectures » qui vont lui offrir le mot de passe pour son entrée définitive en littérature. Le rôle de ces « passeurs » va retentir jusque l'écriture du *Premier Homme*. Ébranlement, c'est le mot qui revient toujours sous sa plume pour décrire l'impression que ses lectures ont laissé sur lui. Par exemple, il place *Les Possédés* parmi les quatre ou cinq livres qu'il met par-dessus les autres « qui ont joué un rôle dans ma formation » (OC IV, p. 541) et il avoue dans un entretien l'avoir lu avant l'écriture de *L'Étranger*.

¹³⁶ Plusieurs critiques ont déjà remarqué combien les premiers plans pour des textes sont inspirés aux modèles de rédaction faites à l'école primaire : « Les bases de l'écriture sont pour lui celles qu'a fournies l'école, dans une sorte de pureté, puisqu'elles ne pouvaient être en rivalité avec aucun autre mode d'acquisition. » (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 23) Nous faisons remarquer, par exemple, les plans pour *La Mort Heureuse* dans le premier carnet qui sont très semblables aux plans de rédaction de l'école française : Partie 1/Partie 2 – Chapitre A1/B1/A2/B2/A3/B3/ A4/B4. En outre, il a employé aussi des cahiers scolaires pour la composition de ses *Carnets*.

supporte mal qu'on parle d'un certain dénuement autrement qu'en connaissance de cause¹³⁷. » Pour Camus, les livres de Guilloux témoignent de la fidélité, si chère à lui, à l'enfance pauvre. (OC II, p. 712)

Toute sa carrière Camus a cherché le parfait équilibre entre ces deux savoirs, dans ses mots, car il n'y a pas un talent de vivre et autre de créer (OC IV, p. 1111) : l'homme et l'artiste doivent marcher du même pas (OC IV, p. 619, 1133)

1.1.5 Le langage comme pont

Pour être fidèle à ce monde l'écrivain ne dispose que des mots. Mais il ne s'agit pas de n'importe quels mots, mais de la langue littéraire. En ce que concerne le savoir-écrire, Camus s'inscrit dans la lignée du roman classique français, comme il laisse entrevoir dans « L'Intelligence et l'Échafaud »¹³⁸.

Ce qui impose d'emblée à l'écrivain une tension, voire un déchirement entre la langue cultivée et la langue rudimentaire de sa famille¹³⁹ et notamment celle de sa mère. À propos de cette tension, Annie Ernaux a trouvé le même dilemme dans son écriture¹⁴⁰ : elle se demande « comment, en écrivant, ne pas *trahir* le monde dont [elle] est issue » (2013, p. 32) Sa solution a été d'évoquer la vie ordinaire de son père, par exemple, au moyen d'une écriture plate, concise et, comme les lettres de ses parents, dépouillée d'effets de styles. Elle choisit aussi d'intégrer dans son roman des mots et d'expression des classes populaires.

¹³⁷ C'est justement cette connaissance de cause de la pauvreté et son « goût de justice » (OC IV, p. 664) que lui fait entrer dans le parti communiste, et non l'adhésion à une idéologie de la lutte de classes. Dans une lettre à Jean Grenier, en 1934 : « Il me semble que, davantage que les idées, c'est la vie qui mène souvent au communisme. [...] J'ai un si fort désir de voir diminuer la somme de malheur et d'amertume qu'empoisonnent les hommes. » Ou encore : [...] je me refuserai toujours à mettre entre la vie et l'homme un volume du Capital. Toute doctrine peut et doit évoluer. Cela est suffisant pour que je souscrive sincèrement à des idées qui me ramènent à mes origines, à mes camarades d'enfance, à tout ce qui fait ma sensibilité. » (1968, p. 46)

¹³⁸ Dans cet essai il prend pour modèles *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette et *La Chartreuse de Parme* de Stendhal qui ont réussi à « parler le langage qu'il fallait » (OC I, p. 895). En reprenant une note des *Carnets*, Camus remarque que tout le problème de l'art c'est la traduction de ce que l'écrivain sent dans ce qu'il veut faire sentir : « La grande règle de l'artiste, au contraire, est de s'oublier à moitié au profit d'une expression communicable. [...] Une grande partie du génie romanesque français tient dans cet effort éclairé pour donner aux cris des passions l'ordre d'un langage pur. » (OC II, p. 896)

¹³⁹ L'oncle aussi s'exprime difficilement, mais au contraire de la mère, il a fréquenté un peu l'école, ce qui lui permet au moins de déchiffrer les lettres : « tout à fait sourd lui, et s'exprimant autant par onomatopées et par gestes qu'avec la centaine de mots dont il disposait. » (OC IV, p. 779)

¹⁴⁰ « Comment écrire, de quelle façon écrire ? Est-ce que, moi, la petite fille de l'épicerie de la rue Clos-des-Parts, immergée enfant et adolescente dans une langue parlée populaire, un monde populaire, je vais écrire, prendre mes modèles, dans la langue littéraire acquise, apprise, la langue que j'enseigne puisque je suis devenue professeur de lettres ? » (2013, p. 31)

Les *Carnets* sont riches de ses phrases du « langage dérisoire » des pauvres. C'est intéressant de remarquer ce souci de rapporter ce langage simple¹⁴¹, surtout celui de la mère, voici un exemple : « Elle dit de Philippe à qui Paule vient de se fiancer : « Son père il est bien, sa mère elle est bien, sa sœur elle est bien. C'est des gens anciens. Lui, il a fait son service. Il a vu Paule aux pétroles et (geste des deux index qui se rejoignent). Tant mieux. » (OC IV, p. 1293)

Aux notes de travail pour son roman, Camus envisage une solution à cette tension par des « chapitres alternés qui donneraient une voix à la mère. Le commentaire des mêmes faits mais avec son vocabulaire de 400 mots¹⁴² » (OC IV, p. 940) Mais Camus n'a pas pu concrétiser ses plans. Nous pouvons penser que dans ce cas-là, l'écrivain amènerait un travail stylistique avec le langage, comme il l'avait déjà fait dans l'écriture de *L'Étranger*, et il est étonnant d'apercevoir par certains dialogues avec la mère qu'elle se borne à répondre « oui » ou non » laconiquement comme Meursault. Comme lui, elle ne parlait que si elle avait quelque chose à dire¹⁴³, mais qui peut être comprise aussi comme le reflet d'une pensée limitée maintes fois évoqué par Camus : « Elle parlait d'un seul coup par petites phrases simples et qui se suivaient comme si elle se vidait de sa pensée jusque-là silencieuse. Et puis, la pensée tarie elle se taisait à nouveau, la bouche serrée [...] » (OC IV, p. 786).

Dans unes de notes, l'écrivain envisage comment ce serait de donner voix à cette femme avec un vocabulaire et une syntaxe élémentaires : « Maman et l'histoire. On l'annonce, le spoutnik : 'Oh, j'aimerais pas là-haut ! » (OC IV, p. 953). En effet, toutes ces phrases sont un peu tronquées, presque télégraphiques comme celles du personnage de

¹⁴¹ A propos du langage populaire d'Alger : « Tolba et les bagarres. '« Je suis pas méchant, mais je suis vif. Je saute à droite et à gauche. L'autre il m'a dit : « Descends du tram si tu es un homme. » Je lui ai dit : « Allez, reste tranquille. » Il m'a dit : « Tu es pas un homme. » Alors je suis descendu et je lui ai dit : « Assez, ça vaut mieux, ou je vais te mûrir - De quoi ? » Alors je lui en ai donné un. Il est tombé. Moi, j'allais le relever. Alors il m'a donné des coups par terre. Alors je lui ai donné un coup de genou et deux taquets. Il avait la figure en sang. Et je lui ai dit : « Alors, tu as ton compte ? » Il a dit : « Oui. » (OC II, p. 877) Cette note sera récupérée dans *L'Étranger* pour le compte rendu que Raymond fait de la bagarre avec un type. Voir aussi les tentatives de transcrire ce langage qu'il écoute dans les rues : « Dans le trolleybus. [...] Les femmes honnêtes, ça sait garder son rang [...] » ; OC II, p. 903 « La dame qui [...] Ces arabes, ça masque leur filles [...] » OC II, p.920 ; « Dans le tram [...] » OC II, p.960 ;

¹⁴² Un adulte français moyen connaît environ 3.000 – 5.000 mots ; 300 mots c'est le minimum pour s'exprimer sur un plan des échanges les plus élémentaires.

¹⁴³ « Il m'a d'abord dit qu'on me dépeignait comme étant d'un caractère taciturne et renfermé et il a voulu savoir ce que j'en pensais. J'ai répondu : « C'est que je n'ai jamais grand-chose à dire. Alors je me tais. » (OC I, p.179)

1942¹⁴⁴. Sur la mort de son mari, elle explique : « Oui. Et puis il y a eu la guerre. Il est mort. On m'a envoyé l'éclat d'obus. » (OC IV, p. 778)¹⁴⁵

Tel que nous l'avons, le manuscrit nous donne quelques indices de l'illettrisme et de l'ignorance de la mère : au chapitre six, lors d'un dialogue avec la mère il avait biffé la phrase « Ah ! lui dit sa mère, je suis contente ~~que tu sois là.~~ » Et dans une note en marge il fait remarquer que la mère n'avait jamais employé un subjonctif, en substituant le verbe dans la phrase par un temps indicatif : « Ah ! lui dit sa mère, je suis contente que tu viens le soir. » (OC IV, p. 786) Elle ne sait pas non plus le sens d'un mot comme « patrie »¹⁴⁶ et ne comprend pas la différence entre une bibliothèque et un livre. En regardant le fils qui lit, elle lance : « C'est la bibliothèque » un mot qu'elle écoutait souvent sur la bouche de l'enfant mais qu'elle prononçât mal (OC IV, p. 893). Une note de travail prévoit de montrer combien il est difficile à la mère de comprendre un concept abstrait comme la religion : « Sa religion est visuelle. Elle sait ce qu'elle a vu sans pouvoir l'interpréter. Jésus c'est la souffrance, il tombe, etc. » (OC IV, p. 936)

En ce que concerne les paroles de l'oncle, le romancier réussit à les transcrire dans toute sa rudesse ; à propos d'Hitler il remarque : « c'est pas bon, hein » et à propos du père de Jacques : « Ton père, la tête dure. Y faisait ce qu'y voulait, toujours. Ta mère oui oui toujours. » (OC IV, p. 800) Comme sa sœur, il emploie les mêmes phrases tronquées qui traduisent une pensée qui se fait difficilement et dont aucune abstraction n'a pas de place¹⁴⁷.

Le roman réussit donc à témoigner à travers l'écriture de ce monde ignorant et renfermé, mais Camus envisage aussi qu'avec son roman il puisse parler aux siens de ce que lui-même est devenu : « Et ce qu'il désirait le plus au monde, qui était que sa mère lût tout ce qui était sa vie et sa chair, cela était impossible. Son amour, son seul amour serait à jamais muet » (OC IV, p. 931). Cette envie de parler aux siens de sa vie, surtout à sa mère, figurait déjà chez « Louis Raingeard » : « il me prend d'envies folles de te dire longuement tout ce que fait ma vie. Le ridicule m'arrête. » (OC I, p. 96)

¹⁴⁴Cf. « 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. » (OC I, p.141)

¹⁴⁵Cf. ce que Meursault exprime à propos de Paris : « « C'est sale. Il y a des pigeons et des cours noires. Les gens ont la peau blanche. » (OC I, p.165)

¹⁴⁶ La mère n'arrive pas à comprendre les concepts abstraits : « Maman, qu'est-ce que c'est la patrie ? » avait-il dit un jour. Elle avait eu l'air effrayé comme chaque fois qu'elle ne comprenait pas. « Je ne sais pas, avait-elle dit. Non. - C'est la France. - Ah ! oui. » Et elle avait paru soulagée. » (OC IV, p. 867)

¹⁴⁷Pour lui, qui vivait au niveau de la sensation, la religion était ce qu'il voyait : le curé et la pompe. (OC IV, p.842)

Conscient de cette impossibilité de communication, Camus consigne dans une note une sortie possible à cette impasse : « Dans l'idéal, si le livre était écrit à la mère, d'un bout à l'autre - et l'on apprendrait seulement à la fin qu'elle ne sait pas lire -, oui ce serait cela » (OC IV, p. 929). Mais finalement il ne prend pas ce chemin dans le manuscrit.

Ainsi, le langage (y compris la lecture et après l'écriture) a été le pont qui a permis à Camus de quitter l'île, ce pont cependant doit être construit pour chacun qui veut passer de l'autre côté, il n'est pas accessible à tous.

À la fin de sa carrière, c'est le roman le moyen choisi pour essayer de reconstruire ce pont pour pouvoir enfin revenir à île d'où il avait s'échappé, revivre à ces lieux d'enfance et recréer ce monde heureux et illuminé. À travers l'écriture du *Premier Homme*, il effectue un retour à l'enfance pauvre à travers la littérature, qui est aussi un retour à sa jeunesse et à ses premiers écrits qui ont été le sceau qui a assuré sa sortie définitive :

Qu'importe ! Je voulais seulement marquer que, si j'ai beaucoup marché depuis ce livre, je n'ai pas tellement progressé. Souvent, croyant avancer, je reculais. Mais, à la fin, mes fautes, mes ignorances et mes fidélités m'ont toujours ramené sur cet ancien chemin que j'ai commencé d'ouvrir avec *L'Envers et l'Endroit*, dont on voit les traces dans tout ce que j'ai fait ensuite et sur lequel, certains matins d'Alger, par exemple, je marche toujours avec la même légère ivresse. (OC I, p. 37)

1.1.6 Devenir un fils fidèle

La fidélité alors chez Camus peut être comprise dans plusieurs sens, plus particulièrement, elle signifie l'attachement au monde des pauvres que le temps n'a pas pu altérer, mais on ne peut pas oublier que fidélité vient du mot latin *fides*, donc foi. Alors, quand Camus s'aperçoit qu'il a laissé le monde des pauvres pour s'engager dans un monde plus aisé, il expérimente un sentiment de culpabilité, d'infidélité, de déloyauté envers les siens.

À la fin de sa carrière, Camus comprend que les vraies leçons ne se trouvaient pas dans un livre, mais chez cette famille pauvre, qui ne savait même pas lire, mais qui par « son seul silence, sa réserve, sa fierté naturelle, et sobre » lui a donné ses « plus hautes leçons » (OC I, p. 33). Cet entendement qu'il y a une profonde sagesse dans la pauvreté, qui le monde lettré ne pourra jamais atteindre, peut être observé dans cette note de travail pour le roman :

Fin.

Il se souvient de ce temps où il dévorait des biographies d'hommes célèbres, courant à travers les pages vers l'instant de leur mort. Ce qu'il voulait savoir alors, c'est ce que le génie, la grandeur, la sensibilité, pouvaient opposer à la mort. Mais il savait maintenant que cette rage était vaine et que les grandes existences ne comportaient pas de leçon pour lui. Le génie ne sait pas mourir. La femme pauvre le sait. (OC IV, p. 959)

Malgré son amour pour la mère, nous pouvons lire dans une note de travail écrite en première personne, il n'avait pas été capable de vivre dans cette vie sans phrases et sans projets, il n'avait pas pu vivre de cette vie ignorante, et c'est pour avoir repoussé pendant longtemps ces vraies leçons, qu'il a couru le monde, édifié et créé loin d'elle. (OC IV, p. 936) Camus en effet a touché le plus haut degré du monde cultivé, il est devenu écrivain et entre eux, il a touché la plus haute position, celle d'un Prix Nobel¹⁴⁸. Jacques pourtant ne sera pas écrivain, mais il se peut que par un moment Camus ait pensé à peindre son personnage comme tel, dans une note de travail placée dans le cahier jaune nous trouvons une référence rapide à une « vocation »¹⁴⁹ qu'un « il » non nommé n'a pas pu éviter. (OC IV, p. 939) Il y a encore autre note qui fait référence au Prix Nobel par les yeux de la mère : « le jour où tu as été « reçu » - « Quand on t'a donné la prime. » (OC IV, p. 928)¹⁵⁰

¹⁴⁸ Il est intéressant de remarquer que Camus n'a jamais songé à un récit de vocation, tout au contraire de Sartre dans *Les Mots*, qui se prend pour écrivain prédestiné : « Ma vocation changea tout. [...] A la considérer du haut de ma tombe, ma naissance m'a apparu comme un mal nécessaire, comme une incarnation tout à fait provisoire qui préparait ma transfiguration : pour renaître il fallait écrire [...] » (2009, p. 158)

¹⁴⁹ Camus a toujours parlé d'une vocation d'écrivain plus que d'un métier : « Je n'ai pas de métier, mais seulement une vocation. » (OC IV, p. 1226) Voir aussi d'autres références : OC IV, p. 1133, 1160, 1261.

¹⁵⁰ Suivant la perception de la mère, nous pouvons établir un parallélisme entre le Nobel et son admission au lycée parce qu'il a réussi le concours de bourse : « La porte s'ouvrit et l'appariteur lut à nouveau une liste beaucoup plus courte qui était cette fois celle des élus. Dans le brouhaha, Jacques n'entendit pas son nom. Mais il reçut une joyeuse claque sur la nuque et entendit M. Bernard lui dire : « Bravo, moustique. Tu es reçu. » (OC IV, p.848) ainsi que le passage de la réception des prix au lycée : « À l'appel de son nom, il se levait, la tête bourdonnante. Derrière lui, il entendait à peine sa mère, qui n'avait pas entendu, dire à sa grand-mère : « Il a dit Cormery ? - Oui », disait la grand-mère rose d'émotion. Le chemin de ciment qu'il parcourait, l'estrade, le gilet de l'officiel avec sa chaîne de montre, le bon sourire du proviseur, parfois le regard amical d'un de ses professeurs perdu dans la foule de l'estrade, puis le retour en musique vers les deux femmes déjà debout dans le passage, sa mère le regardant avec une sorte de joie étonnée, et il lui donnait à garder l'épais palmarès, sa grand-mère prenant du regard ses voisins à témoin, tout allait trop vite après l'interminable après-midi, et Jacques avait hâte alors de se retrouver à la maison et de regarder les livres qu'on lui avait donnés. » (OC IV, p.897) En effet, une réussite qui n'aurait pas eu lieu que par le chemin qui a été ouvert par l'éducation, il n'est pas gratuit qu'il dédie sa « prime » à l'instituteur : « On vient de me faire un bien trop grand honneur, que je n'ai ni recherché ni sollicité. Mais quand j'en ai appris la nouvelle, ma première pensée, après ma mère, a été pour vous. Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé. » (*Le Premier Homme*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1994 Collection NRF. Cahiers Albert Camus, no 7. p. 327)

Mais cette sorte de culpabilité camusienne se dédoublera dans son personnage, sa faute doit être confessée seulement à qui peut la pardonner, la mère. Dans une note de travail pour le roman, Camus envisage cette image divine de la mère, car elle est *le Christ* (OC IV, p. 328). Au tout début du manuscrit elle se revêt d'un rôle d'intercesseur, voyons de plus près cet emploi très particulier de l'en-tête au premier feuillet du manuscrit : Camus biffe son prénom, insère le mot « intercesseur », met au-dessus de son nom la mention « Vve » et avec une trace note : « A toi qui ne pourra jamais lire ce livre ». (OC IV, p. 741)

Une première lecture nous invite à penser la mère comme l'intercesseur de l'écriture, c'est-à-dire, celui qui fait la médiation entre le fils et le père¹⁵¹ ou entre Camus et l'écriture de son roman. Nous nous demandons aussi si elle resterait dans l'édition publiée par Camus¹⁵² ou si la référence à la mère ne planerait que sur le manuscrit comme une sorte de muse de l'écriture, comme une référence fondamentale d'où il ne pourrait détourner les yeux¹⁵³, car elle est celle qui « ordonne le livre, comme destinataire et comme intercesseur ». (OC IV, p. 1525) Comme la Mère Grand-Mère proustienne, elle justifie l'écriture parce que l'écriture la justifie (BARTHES, 2003, p. 34)

Le roman sera cette confession, mais une autre fois, l'éloignement entre le monde des pauvres et le monde de l'art se pose. La mère ne peut pas pardonner parce qu'elle est incapable de lire cette confession écrite : « Toi seule peux le faire, mais tu ne me comprends

¹⁵¹ En reprenant l'image camusienne de la mère comme Christ qui est l'intercesseur entre le Dieu-Père et ses enfants, les hommes. Mais aussi la figure de la mère intercesseur qui est Marie.

¹⁵² Nous nous demandons alors si cette sorte de dédicace à la mère a été écrite avant ou après le début de l'écriture, puisqu'il biffe aussi l'en-tête de la page 5 et met une autre fois la mention « Vve » au-dessus, la première hypothèse nous semble plus plausible. Plus plausible aussi parce que Camus avait déjà attiré l'attention à cette habitude de la mère dans une note qui date de la fin 1958, c'est-à-dire, contemporaine au début de l'écriture du manuscrit : « Cette étrange habitude de faire précéder son nom de la mention Veuve, qui l'avait accompagnée toute sa vie, et qui figure encore aujourd'hui sur les papiers de clinique. (OC IV, p. 1294)

¹⁵³ Deux hypothèses dans ce cas-là : puisqu'il s'efforce d'effacer les références autobiographiques de son texte, nous imaginons à peine qu'il laisserait la mention de sa propre mère (la Vve Camus), qui serait facilement identifiée à la Vve Cormery. Néanmoins, comme nous avons vu plus haut, plusieurs notes témoignent que le livre est écrit pour la mère, dans ce cas-là la dédicace se justifierait.

pas et ne peux me lire. Aussi je te parle, je t'écris, à toi, à toi seule et quand ce sera fini je demanderai pardon sans autre explication et tu me souriras... » (OC IV, p. 944).

1.2 Du royaume du silence au monde de la création¹⁵⁴

1.2.1 Dire, écrire

Parmi les images élues par Camus, en relisant vingt années plus tard son premier livre publié, celle de la mère silencieuse occupe une place spéciale. Dans une note personnelle¹⁵⁵, il revient sur le rôle de ce silence si expressif car il « n'a cessé de [lui] parler pendant la moitié d'une vie ». (OC IV, p. 1294) Le personnage de la mère qui ne parle pas apparaît au début et à la fin des écrits camusiens et reste lié profondément à la potentialité du fils de s'exprimer à travers les mots.

Même si nous faisons mention, au point précédent, à l'écriture comme un moyen d'expression en réponse à l'illettrisme de la famille, il est intéressant aussi de remarquer le rôle occupé par la parole, possiblement en réponse au mutisme et au silence qu'il découvre chez sa mère. Remarquons tout d'abord qu'à travers de la lecture de *La Douleur*, il découvre que « Tout cela pouvait donc se dire ! » et non que tout cela pouvait s'écrire... La lecture des *Îles* aussi lui réveille le désir de prendre parole : « Quelque chose, quelqu'un s'agitait en moi, obscurément, et voulais parler. » (OC IV, p. 623) Finalement, la note de 1935 s'ouvre par un étonnant « Ce que je veux dire », c'est de cette façon que toute l'œuvre va se placer sous le signe du témoignage, car le jeune écrivain « n'a qu'une chose à dire » : il veut témoigner sur ce qu'il croit être le sens vrai de la vie. Comme nous signale Ricœur, témoigner c'est donner un pas un avant dans la communication, car cela signifie « non seulement que quelqu'un prenne la parole et s'adresse à un interlocuteur, c'est aussi qu'il ambitionne de porter au langage et de partager avec autrui une expérience nouvelle. » (1983, p. 147)

Cette perception qu'il avait quelque chose à témoigner sur la vie devient encore plus pressante à cause de sa maladie et de la crainte de la mort¹⁵⁶, comme on peut observer dans une lettre écrite à Jean de Maisonseul, en 1937 :

¹⁵⁴ Une partie des réflexions de ce point a été déjà puliée dans l'article « « Du royaume du silence au monde de la création » au numéro 13 de la revue Alkémie, 2014.

¹⁵⁵ Camus est aux côtés de sa mère à l'hôpital en 1958.

¹⁵⁶ Nous y voyons un écho avec *Le Temps Retrouvé* où le narrateur, qui prend conscience de sa vocation, craint que la mort enlève en même temps sa vie et l'œuvre qu'il porte en lui: « Je n'avais plus mon indifférence des retours de Rivebelle, je me sentais accru de cette œuvre que je portais en moi (comme de quelque chose de

J'ai tant de choses à dire, Jean. J'ai toujours eu une grande indifférence pour ma maladie. Je ne comprenais pas ce que vous me disiez souvent : que quelquefois une peur vous prenait d'être écrasé dans la rue sans avoir eu le temps de manifester. Je comprends maintenant, parce que j'ai quelque chose à manifester. (OC I, p. 97)

Enfin, dans la préface à *L'Envers et L'Endroit*, l'œuvre dont il rêve, que nous pensons être bien *Le Premier Homme*, ne peut pas naître qu'à condition d'un équilibre « entre ce que je suis et ce que je dis » (OC I, p. 37). Chez Camus, donc, dire et écrire deviennent presque des synonymes, parce que ce qui l'intéresse, c'est de témoigner sur la pauvreté et de donner voix à ses gens pauvres à qui la parole est refusée.

1.2.2 Le silence et les bruissements d'une écriture

« Les voix du quartier pauvre », un des premiers textes écrits par Camus (1934) soutient dans son titre son envie de donner voix, à travers l'écriture, à ceux qui *a priori* ne l'ont pas. L'impossibilité de parler et d'être écoutés de ces personnages se lie d'abord à sa marginalité dans la société, les pauvres sont des gens à qui la parole est normalement refusée. Dans cette société aussi, les gens âgés sont voués au silence et à l'oubli, ce que Camus remarque quand il raconte dans ce texte, l'histoire de « l'homme qui était né pour mourir » : « N'être plus écouté : c'est cela qui est terrible lorsqu'on est vieux. On le condamnait au silence et à la solitude. On lui signifiait qu'il allait bientôt mourir. » (OC I, p. 79) Il nous livre aussi la voix de « la vieille femme malade » : « Petite vieille remuante et bavarde, depuis d'années vivant seule, on l'avait réduite au silence et à l'immobilité. » (OC I, p. 83) La troisième histoire racontée oppose le silence d'une femme au bonheur que l'écoute de la musique lui apporte ; après ce soulèvement, elle revient chez elle, dans son noir : « Sa vie nous échappe et sa voix se perd [...] Et c'est comme une fenêtre qui se ferme sur le bruit d'une rue. » (OC I, p. 82) L'autre voix présentée par Camus, fait écho à celle-ci : il s'agit

précieux et de fragile qui m'eût été confié et que j'aurais voulu remettre intact aux mains auxquelles il était destiné et qui n'étaient pas les miennes). Et dire que tout à l'heure, quand je rentrerais chez moi, il suffirait d'un choc accidentel pour que mon corps fût détruit, et que mon esprit, d'où la vie se retirerait, fût obligé de lâcher à jamais les idées qu'en ce moment il enserrait, protégeait anxieusement de sa pulpe frémissante et qu'il n'avait pas eu le temps de mettre en sûreté dans un livre. Maintenant, me sentir porteur d'une œuvre rendait pour moi un accident où j'aurais trouvé la mort plus redoutable, même (dans la mesure où cette œuvre me semblait nécessaire et durable) absurde, en contradiction avec mon désir, avec l'élan de ma pensée, mais pas moins possible pour cela puisque les accidents, étant produits par des causes matérielles, peuvent parfaitement avoir lieu au moment où des volontés fort différentes, qu'ils détruisent sans les connaître, les rendent détestables, comme il arrive chaque jour dans les incidents les plus simples de la vie où, pendant qu'on désire de tout son cœur ne pas faire de bruit à un ami qui dort, une carafe placée trop au bord de la table tombe et le réveille.» (1999, p. 2392)

aussi d'une femme « qui ne pensait pas », dont le fils se souvient que, quelquefois, elle revenait d'un travail exténuant et retrouvait la maison vide. Alors, elle se tassait sur une chaise et, pendant que la nuit s'épaississait, regardait, les yeux vagues, les rainures du parquet. L'enfant l'aperçoit dans son silence animal, dans son mutisme plaintif, dont elle tire son seul bonheur. Il sent toute l'étrangeté de cette mère silencieuse et son silence marque pour lui un moment d'éternité : « Dehors la lumière, les bruits ; ici le silence dans la nuit. » (OC I, p. 77)

Après que ces voix ont parlé à travers les mots du texte, elles « s'effacent lentement, progressivement, s'étouffent dans la clameur des hommes [...] » (OC I, p. 86). Le texte se clôt sur cette triste constatation : dès qu'il finit, les voix se taisent. Mais pour peu de temps, car Camus récupère ces histoires dans un autre texte qui raconte la liaison entre une mère et un fils. Le fragment intitulé « Louis Raingeard », essaie de développer ce rapport étrange entre la mère silencieuse et son fils :

Ce lien si singulier l'étonnait profondément. Cette indifférence à toute chose, cette non-pensée qui se nourrissait du sentiment confus d'une indestructible existence, c'était à la vérité ce qu'il avait découvert chez sa mère un soir où tout enfant il l'avait surprise dans le noir fixant anormalement le parquet. Et c'était aussi peut-être ce qui faisait tout le parfum de sa nostalgie. (OC I, p. 93)

Pourtant, l'écart entre les deux personnages ne vient pas seulement de ce que la mère ne parle pas, mais de ce que le fils entre dans le monde des mots dont la porte a été ouverte par l'école, d'après notre point précédent.

La portée autobiographique de tous ces écrits est indéniable, comme le remarquent beaucoup des critiques de l'œuvre camusienne. Camus écrit sur son enfance vécue dans une famille pauvre et illettrée, entre une mère silencieuse, une grand-mère dominatrice et un oncle demi-sourd et un peu muet. Le silence de la mère et la découverte du langage dans les livres sont les deux aspects opposés qui seront centraux pour déclencher l'écriture du jeune Camus.

Le silence de la mère en tant que thème a été aussi un moteur de l'écriture camusienne : il écrit pour donner voix, il écrit pour échapper à ce silence, il écrit parce que ce silence le bouleverse.

L'étrangeté silencieuse de la mère devient pour Camus un vrai motif littéraire, et la scène dans laquelle il la regarde dans la pénombre, une sorte « d'instant privilégié » dont il se souvient. Cette scène est récupérée dans l'essai « Entre oui et non » dans son premier livre publié en 1937, *L'Envers et L'Endroit*. L'essai commence justement par une référence explicite à Proust dont nous avons déjà fait référence cependant, le narrateur ne souvient

exactement d'un bonheur passé, mais de l'étrange sentiment que le silence de la mère lui fait subir.

Dans cet essai encore, le narrateur se rappelle un autre jour où il a été appelé pour passer une nuit avec sa mère qui était malade. Dans cette nuit fébrile d'une solitude à deux, il n'entendait aucun bruit dans la maison et dans la ville, à peine les gémissements de la malade : « Il ne restait plus qu'un grand jardin de silence où croissaient parfois les gémissements apeurés de la malade » (OC I, p. 51).

Ce jardin du silence aura un rapport avec un autre jardin, celui qui a été ouvert à travers la lecture de *Les Îles* de Jean Grenier, qui sera pour toujours son maître : « Un jardin s'ouvrait d'une richesse incomparable ; je venais de découvrir l'art »¹⁵⁷. Pendant que la lecture de *La Douleur* lui a révélé la possibilité d'explorer la vie pauvre comme un thème, le livre de Grenier introduit le jeune homme au monde de culture. (OC IV, p. 622) et de la littérature (OC IV, p. 641)

Mino commente ce rapport entre les deux jardins : « Comment établir un passage entre ces deux jardins, aussi éloignés l'un de l'autre qu'il est possible, autrement dit comment transcrire l'expérience du jardin de silence dans le jardin de la littérature : tel sera justement le but de Camus tout au cours de sa carrière littéraire. » (1987, p. 23).

Le jardin du silence devient maintenant le jardin de la création. Dans une note des *Carnets*, ils figurent liés : « Travailler du moins de manière à parfaire à la fois le silence et la création. Tout le reste, tout le reste, quoi qu'il advienne, est indifférent. » (OC II, p. 906)

Même quand il entre dans le monde du langage, il n'abandonne pas le royaume du silence où il est grandi, car il ne laissera jamais de lui faire référence en mettant au centre de son œuvre « l'admirable silence d'une mère et l'effort d'un homme pour retrouver une justice ou un amour qui équilibre ce silence » (OC I, p. 38). Cette justice et cet amour, il les trouvera dans les mots : le garçon deviendra écrivain.

Le silence fonde alors une sorte de poétique camusienne qui s'étale dans plusieurs directions et nous essayerons de les saisir dans les points suivants.

¹⁵⁷ Albert Camus, « Préface aux « Îles » de Jean Grenier », in *Œuvres Complètes IV*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2008, p. 623. Même s'il ne fut jamais un « maître à écrire », Gide était pour Camus le modèle de l'artiste, le gardien « qui veillait aux portes d'un jardin où je voulais vivre » (OC III, p. 883) : le jardin de l'art et de la création écarté de l'île pauvre du quartier.

1.2.3 Le silence et la découverte de l'absurde : *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*

Comme nous avons remarqué plus haut, toute la sensibilité de l'enfant naît de « l'étrange sentiment » qu'il a envers sa mère. C'est dans la scène où il regarde la mère silencieuse dans la pénombre que, pour la première fois, l'enfant s'aperçoit, même avec difficulté, de sa propre existence :

Si l'enfant entre à ce moment, il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur. Il commence à sentir beaucoup de choses. À peine s'est-il aperçu de sa propre existence. [...] Il reste alors de longues minutes à le regarder. À se sentir étranger, il prend conscience de sa peine. (OC I, p. 49)

C'est dans ce contexte que le mot « étranger » apparaît pour la première fois sous la plume de l'écrivain. Comme l'a souligné Lévi-Valensi (2006, p. 174), ce passage nous permet de savoir comment le sentiment « d'étrangeté » est apparu dans la conscience camusienne et suivre sa première expression à l'état pur, sans le contexte de la réflexion philosophique. Des années plus tard, en 1942, *Le Mythe de Sisyphe* partira exactement de ce sentiment pour entreprendre une réflexion sur l'absurde et dans une sorte d'écho, nous pouvons lire dans l'essai la constatation suivante : « Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serais étranger à moi-même. » (OC I, p. 232)

En 1940, Camus évoque dans les *Carnets* l'expérience qui ressemble beaucoup à celle où le jeune homme garde la mère malade. L'étrangeté de la situation est encore plus explicite dans ce fragment :

« Que signifie ce réveil soudain – dans cette chambre obscure – avec les bruits d'une ville tout d'un coup étrangère ? ». Et tout m'est étranger, tout, sans un être à moi, sans un lieu où refermer cette plaie. Que fais-je ici, à quoi riment ces gestes, ces sourires ? Je ne suis pas d'ici – pas d'ailleurs non plus. Et le monde n'est plus qu'un paysage inconnu où mon cœur ne trouve plus d'appuis. Étranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire. (OC II, p. 906)

Camus s'interroge sur le sens du mot « étranger », mais il esquisse une possible réponse pour ce que signifie l'étrangeté : le sentiment d'être en dehors, de ne pas appartenir. L'étrangeté de la mère ressemble à celle ressentie dans le monde. Cette réflexion prendra des contours plus clairs dans *Le Mythe de Sisyphe* :

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. (OC I, p. 223)

Il est possible aussi que l'inquiétude par rapport au mot soit liée au titre du récit que Camus est en train d'écrire. Il a prévu d'autres titres pour son texte, comme le suggèrent quelques notes sur le manuscrit¹⁵⁸ : « L'Indifférent », « La Pudeur », « Un homme heureux », « Un homme libre » ou « Un homme comme les autres », mais il choisit justement *L'Étranger*, publié aussi dans l'année clé : 1942.

Mais non seulement le sentiment d'étrangeté naît de la relation avec la mère et son silence, mais aussi le sentiment d'absurdité. Le narrateur de l'essai « Entre oui et non » de *L'Envers et L'Endroit* se souvient que dans certaines circonstances, devant ce silence, il interpellait sa mère : « À quoi tu penses ? – À rien, répondait-elle » (OC I, p. 49). Ce même extrait réapparaîtra dans *Le Mythe de Sisyphe*, maintenant lié au sentiment d'absurdité :

Dans certaines situations répondre : « rien » à une question sur la nature de ses pensées peut être une feinte chez un homme. Les êtres aimés le savent bien. Mais si cette réponse est sincère, si elle figure ce singulier état d'âme où le vide devient éloquent, où la chaîne des gestes quotidiens est rompue, où le cœur cherche en vain le maillon qui la renoue, elle est alors comme le premier signe de l'absurdité. (OC I, p. 226)

Le silence de la mère est donc le premier signe de l'absurdité dans les écrits de Camus. Encore dans l'essai de *L'Envers et L'Endroit*, ce silence est comparé à celui que secrète le monde : « L'indifférence de cette mère étrange ! Il n'y a que cette immense solitude du monde qui m'en donne la mesure » (OC I, p. 50). Dans *Le Mythe de Sisyphe* l'écrivain s'occupera plus de cette relation avec le monde : « Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde. Les hommes aussi secrètent de l'inhumain » (OC I, p. 229). Le silence sera donc un des fondements de l'Absurde, car ce sentiment naît exactement dans la confrontation de l'appel humain et du silence déraisonnable du monde.

Toutefois, comme fait remarquer Gassin, le silence a pour Camus deux symboles : le premier, que nous venons de voir, est lié à la parole refusée et à l'absurde. Le second, au contraire, est un silence de l'amour, de la communion et de la révélation (1981, p. 124). Après

¹⁵⁸Cf. Laurent Milhot, « Le métatexte camusien : titres, dédicaces, épigraphes, préfaces », in *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard, 1982, p. 291.

la scène de l'étrangeté devant le silence maternel, l'enfant « croit sentir dans l'élan qui l'habite, de l'amour pour sa mère » (OC I, p. 50). La même chose va se passer dans sa relation avec le monde, qui s'établit à partir d'un mélange entre amour et étrangeté : « Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour » (OC I, p. 110)

Le fils et la mère ne peuvent s'aimer que dans le silence, cependant, il n'agit pas d'un silence absolu. Les deux se communiquent, souvent, par la médiation des sourires et des regards. Dans l'essai « Entre oui et non », cette impossibilité du dialogue est soutenue par des sourires : « Et un beau sourire sans lèvres se fond sur son visage. C'est vrai, il ne lui a jamais parlé. Mais quel besoin, en vérité ? À se taire, la situation s'éclaircit. Il est son fils, elle est sa mère. Elle peut dire : « Tu sais » (OC I, p. 25). Dans cet extrait, c'est le silence et non les mots qui éclairent. Même un sourire peut être éloquent, comme on peut voir dans *La Mort Heureuse*, le premier roman que Camus écrit et que, d'une certaine façon, préfigure les thèmes majeurs de *L'Étranger* :

Auparavant, la pauvreté près de sa mère avait une douceur. Lorsqu'ils se retrouvaient le soir et mangeaient en silence autour de la lampe à pétrole, il y avait un bonheur secret dans cette simplicité et ce retranchement. Le quartier autour d'eux était silencieux. Meursault regardait la bouche lasse de sa mère et souriait et souriait. Elle souriait aussi. (OC I, p. 1112)

Dans *L'Étranger*, dans la scène dans laquelle Marie rend visite à Meursault qui est déjà en prison, nous avons la description du rencontre d'une mère et d'un fils. Au milieu du bruit de toutes les conversations Meursault remarque une île de silence dans laquelle mère et fils se regardaient. La relation entre Meursault et sa mère est aussi soutenue par des regards, ils n'avaient plus à se parler, cependant, il ne laissait pas d'observer que sa mère passait tout le temps à le suivre du regard. Ce silence éloquent et tendre reviendrait dans un possible dénouement au *Premier Homme*, Camus envisage une fin où la mère revient en Algérie en avion, mais il n'est pas permis au fils de l'accompagner dans la salle d'attente, alors : « Il reste à attendre. Ils se regardent à vingt mètres l'un de l'autre, à travers trois épaisseurs de verre, avec de petits signes de temps en temps. » (OC IV, p. 1250) L'échec absolu de la communication entre la mère et le fils sera déterminé par le regard qui se détourne : « Quand ma mère avait les yeux détournés de moi, je n'ai jamais pu la regarder sans avoir les larmes aux yeux. » (OC IV, p. 1150) Au point suivant, nous allons voir justement que l'étrangement

entre la mère et le fils se produit lorsque celle-là se détourne et regarde, les yeux vagues, dans le vide.

1.2.4 Le silence et l'amour : l'écriture du *Premier Homme*

Bien que ces premières pages témoignent pour lui d'un véritable amour, il reconnaît ses maladresses et songe à les réécrire, en mettant encore « l'admirable silence d'une mère » au centre de cette œuvre. En effet, Camus va essayer de réécrire, non seulement une, mais par trois fois la scène fondamentale dans laquelle le fils ressent le silence, l'étrangeté et/ou l'indifférence de la mère. Pour bien mesurer l'importance de cette scène pour l'écriture du roman, une de ces réécritures apparaît déjà dans le feuillet I, retrouvé au milieu du manuscrit, et est recopiée par Camus en tête du chapitre 4 :

Cette scène, comme indique le plan, se passe lorsqu'il revient de France en l'Algérie pour rencontrer sa mère déjà vieille, d'où la référence à l'attentat. Jacques déjà adulte, embrasse sa mère, mais après cette expression de tendresse, elle revient sur son indifférence :

Et puis, tout de suite après, détournée, elle retournait dans l'appartement et allait s'asseoir dans la salle à manger qui donnait sur la rue, elle semblait ne plus penser à lui ni d'ailleurs à rien, et le regardait même parfois avec une étrange expression, comme si maintenant ou du moins il en avait l'impression, il était de trop et dérangeait l'univers étroit, vide et fermé où elle se mouvait solitairement. (OC IV, p. 773)

Dans cette réécriture, on remarque la référence à sa non-pensée et le sentiment, dans le fils, de se sentir de trop, un étranger dans l'univers de sa propre mère qui figurait déjà dans les écrits de jeunesse.

La deuxième réécriture, est insérée dans le récit d'enfance de Jacques, nous semble plus fidèle à celle écrite dans la jeunesse, puisque l'enfant la surprend lorsqu'il arrive de l'école. Mais 20 ans après, l'attitude indifférente la mère est rattrapée comme le « mystère quotidien du discret sourire ou du silence de sa mère » :

[...] le soir venu, et que, seule à la maison, elle n'avait pas allumé la lampe à pétrole, laissant la nuit envahir peu à peu la pièce, elle-même comme une forme plus obscure et plus dense encore qui regardait pensivement à travers la fenêtre les mouvements animés, mais silencieux pour elle, de la rue, et l'enfant s'arrêtait alors sur le pas de la porte, le cœur serré, plein d'un amour désespéré pour sa mère et ce qui, dans sa mère, n'appartenait pas ou plus au monde et à la vulgarité des jours. (OC IV, p. 845)

Dans cet extrait, cependant l'enfant expérimente un sentiment habité pour un sentiment contradictoire d'amour et désespoir. La troisième réécriture commence exactement pour une expression, si rare, de tendresse :

[...] sa mère, qui lui donnait un baiser tendre et distrait, reprenant sa pose immobile, dans la pénombre, le regard perdu sur la rue et le courant de la vie qui s'écoulait inlassablement en contrebas de la berge où elle se tenait, inlassablement, pendant que son fils, inlassablement, la gorge serrée, l'observait dans l'ombre, regardant le maigre dos courbé, plein d'une angoisse obscure devant un malheur qu'il ne pouvait pas comprendre. (OC IV, p. 880)

Différemment de l'extrait antérieur, dans celui-ci, l'enfant ne subit que de l'angoisse devant ce « silence animal ». Comme il s'agit ici d'un manuscrit inachevé, on ne peut pas savoir si Camus aurait choisi de laisser ou d'enlever l'une de ces trois réécritures. Ce que cette réitération permet d'envisager, cependant, c'est la place importante que la scène occupe dans son écriture. Distant une vingtaine d'années de ses premiers écrits, le silence et l'étrangeté de la mère le bouleversent encore et continuent à être pour lui un vrai thème. Dans la même préface, Camus reconnaît que « l'œuvre d'un homme n'est rien qu'un long cheminement pour retrouver, par les détours de l'art, les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (OC I, p. 38). L'image de la mère silencieuse fait partie de ses images privilégiées.

Surtout dans les plans pour le roman, la relation entre la mère et le fils devient un vrai drame et son amour reste impossible en raison de la non-communication. Dans les notes de travail, l'écrivain voit la mère et le fils comme un couple lié par le même sang, mais séparés à cause du manque de la parole :

Je veux écrire ici l'histoire d'un couple lié par un même sang et toutes les différences. Elle semblable à ce que la terre porte de meilleur, et lui tranquillement monstrueux. Lui jeté dans toutes les folies de notre histoire ; elle traversant la même histoire comme si elle était celle de tous les temps. Elle silencieuse la plupart du temps et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer ; lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences... La mère et le fils. (OC IV, p. 938)

Remarquons qu'un extrait de « Louis Raingeard » prévoyait déjà ce lien d'amour établi par des regards et hors de mots :

Il s'était demandé ainsi à certains moments où leurs regards se croisaient si quelque chose de plus grave encore ne les unissait. Si l'on considère cet homme d'une part, instruit, et actif, et d'autre part cette femme sourde, incapable de dire plus de trois phrases, incapable surtout de la moindre pensée, complètement illettrée d'ailleurs, on hésite à croire que leurs relations puissent dépasser le monde facile du bonjour et du bonsoir. (OC I, p. 92)

Ici, on peut voir l'histoire de Camus lui-même, où s'oppose la mère qui ne dispose que de quelques mots et le fils qui essaie, en devenant un écrivain, de traduire le silence de la mère par des milliers de mots. Il nous semble que l'écrivain a bien choisi ce chemin puisque le manuscrit présente, d'après ce que nous avons vu au point précédent, la mère comme l'intercesseur de l'écriture et la dédicace consacre le déchirement absolu entre eux : « À toi qui ne pourras jamais lire ce livre » (OC IV, p. 741)

Mais le silence de la mère dans *Le Premier Homme* est davantage un silence amoureux comme ceux décrits dans les premiers textes de Camus. Comme a bien illustré Onfray, dans cette nuit silencieuse chaque parole de la mère « brille comme une pépite » (2012, p. 67), comme à ce dimanche où le frère joue au violon pendant que le garçon chante pour faire plaisir à la famille :

Seule Catherine Cormery était restée sans rien dire dans un coin. Et Jacques se souvenait encore de cet après-midi de dimanche où, sur le point de sortir avec ses partitions, entendant l'une des tantes complimenter sa mère sur lui, elle avait répondu « Oui, c'était bien. Il est intelligent », comme si les deux

remarques avaient un rapport. Mais, en se retournant, il comprit le rapport. (OC IV, p. 796)

Mais c'est travers son regard que l'enfant découvre enfin l'amour de sa mère et son propre amour pour elle :

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. (OC IV, p. 796)

1.2.5 Écrire répare

Le silence de la mère semble alors à un vrai moteur de l'écriture camusienne, mais pour témoigner de ce silence l'écrivain ne dispose que des mots. Parler pourtant sépare, comme l'a écrit Camus. À partir du moment où le garçon accède au monde de l'école, de la lecture, de l'écriture, il s'éloigne du royaume du silence, d'une mère non seulement silencieuse, mais dont les difficultés d'expression se lient surtout à son ignorance. Cette opposition est mise en scène dans le roman, le narrateur remarque que dans la famille de Jacques :

Ni l'image, ni la chose écrite, ni l'information parlée, ni la culture superficielle qui naît de la banale conversation ne les avaient atteints. Dans cette maison où il n'y avait pas de journaux, ni, jusqu'à ce que Jacques en importât, de livres, pas de radio non plus, où il n'y avait que des objets d'utilité immédiate, où l'on ne recevait que la famille, et que l'on ne quittait que rarement et toujours pour rencontrer des membres de la même famille ignorante, ce que Jacques ramenait du lycée était inassimilable, et le silence grandissait entre sa famille et lui. Au lycée même, il ne pouvait parler de sa famille dont il sentait la singularité sans pouvoir la traduire, si même il avait triomphé de l'invincible pudeur qui lui fermait la bouche sur ce sujet. (OC IV, p. 863)

L'éloignement entre l'enfant et sa famille est présenté surtout comme un silence qui grandissait entre eux, comme une impossibilité de toute communication. Le garçon ne peut pas raconter chez lui ce que se passe à l'école, ce qu'il découvre, ce qu'il apprend, il ne peut pas partager avec eux le plaisir que les livres lui apportent. Dans *Le Premier Homme*, on peut lire un vrai éloge de la lecture qui éveille chez l'enfant l'envie de pénétrer dans le monde de la création. La bibliothèque municipale devient à son tour un lieu magique, où les garçons

pauvres étaient enlevés « de la vie étroite du quartier » (OC IV, p. 861). Cependant, Jacques ne sait pas comment traduire la singularité de cette famille ignorante, de cette mère silencieuse, bref, parler de sa propre vie. Et enfant, Camus avoue qu'il avait honte de ce monde pauvre, ce qui dans l'extrait est présenté comme une pudeur que le conduisait à ne pas ouvrir la bouche. L'écriture deviendra pour lui un moyen de prendre la parole et finalement de pouvoir parler de sa famille.

Dans son essai *L'Homme révolté*, publié en 1951, Camus réfléchit encore sur l'absurde qui lui pose un vrai problème d'expression :

Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu'elle s'exprime. Elle donne par là un minimum de cohérence à l'incohérence, elle introduit de la conséquence dans ce qui, à l'en croire, n'a pas de suite. Parler répare. La seule attitude cohérente fondée sur la non-signification serait le silence, si le silence à son tour ne signifiait. L'absurdité parfaite essaie d'être muette. Si elle parle, c'est qu'elle se complaît ou, comme nous le verrons, qu'elle s'estime provisoire. (OC III, p. 68)

Ce drame intellectuel s'adresse à sa propre écriture, puisque l'écrivain ne dispose que des mots pour exprimer une philosophie de la non-signification. L'absurdité complète serait muette, mais Camus choisit d'écrire. La même chose se passe dans son rapport avec le silence maternel et l'ignorance de sa famille pauvre : écrire, c'est rompre le silence et le rompre, c'est d'une certaine façon le trahir. Mais il découvre aussi que la parole et par conséquent l'écriture réparent : sa façon d'être fidèle au royaume de silence d'où il est sorti, c'est d'en témoigner à travers le monde de la création. Après 20 ans de carrière littéraire, Camus a toujours essayé de maîtriser le langage pour que son œuvre soit plus parfaitement une résonance de ce silence primordial.

CHAPITRE 2 : UNE LONGUE GENÈSE

« le retour est plus aventureux que les départs »

(OC IV, p. 706)

Dans notre première partie nous avons opéré par un mouvement d'allers-retours entre l'écriture du roman situé en 1959 et les années qui l'ont précédé. En effet, l'écriture du *Premier Homme* ne peut pas être pensée sans ce retour en arrière tant le début et la fin de l'œuvre sont liés.

Comme le souligne J. Lévi-Valensi dans son introduction aux Œuvres Complètes, il serait téméraire d'affirmer qu'au début Camus a une idée précise de son œuvre future, cependant il est possible d'affirmer que cette œuvre « vit déjà en lui et que certaines de ses lignes de force se dessinent très tôt. » (OC I, p. XI).

En des termes plus théoriques, nous aimerons parler que le roman de la maturité s'insère dans un grand projet d'écriture dont la phase pré-rédactionnelle peut être localisée vingt ans avant sa mise en chantier. L'objectif de notre thèse est de penser tout cet ensemble, c'est-à-dire, tant le manuscrit du roman comme les documents bien antérieurs à la rédaction, comme le dossier génétique de l'œuvre, afin de voir comment Camus a jeté la « lumière fraîche » du matin sur les ruines anciennes.

Conformément à Grésillon, le dossier génétique est « un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié. » (1994, p. 109). D'après Biasi, cet ensemble se compose de tous les manuscrits autographes de l'écrivain : « plans, scénarios, carnets, cahiers, croquis, dessins, notes de lecture, marginalia, fragment de rédaction antérieures, notes de documentation, brouillons, mises au net, épreuves corrigées, etc. » (2011, p. 67) Mais aussi des écrits autographes utiles à la compréhension de la genèse mais qui ne font pas partie directe du projet, telle la correspondance, le journal intime, l'agenda et les écrits de jeunesse.

La composition de ce dossier pourtant n'est pas donnée d'emblée, mais elle est le résultat d'un travail du chercheur. Il est avant tout une production critique qui correspond « à la transformation d'un ensemble empirique de documents opaques en un dossier de pièces ordonnées et significatives. » (BIASI, 2011, p. 69). Cette remise en ordre artificielle correspond à l'image d'une cohérence productive bien réelle : « celle qui a donné naissance à l'œuvre à travers un trajet temporel dont ces pièces constituent les indices matériels et les

étapes. » (BIASI, 2011, p. 69) Hay nous avertit cependant sur les difficultés de cette entreprise : la documentation la plus complète et la plus conservée ne révèle qu'une fraction des opérations mentales dont elle conserve la marque, car la trace de l'écriture n'est pas l'écriture elle-même. (HAY, 1993, p. 42)

L'ensemble qu'on propose ici englobe tous les documents contigus au manuscrit du *Premier Homme* : ce qu'on nomme ici les cahiers de travail et les feuillets des « Éléments »¹⁵⁹ ; mais aussi les documents plus éloignés : les *Carnets* et les écrits de jeunesse.

Ces documents de nature très hétérogène nous aident à réfléchir sur des différents aspects du processus de création. Les contigus nous font remarquer comment l'écrivain pensait organiser son roman, les chapitres, les thèmes explorés. Les *Carnets* nous montrent à son tour que *Le Premier Homme* a été le fruit d'une longue gestation. Finalement, les documents plus éloignés nous font considérer qu'écrire un texte dont le thème serait l'enfance pauvre était le projet de Camus depuis le début de sa carrière.

L'inclusion de ces documents précoces est possible grâce à une lecture rétrospective, dans laquelle nous cherchons une unité ultérieure entre les textes, ou dans les mots de Proust « une unité qu'on ignorait ». P. Willemart élucide cette démarche par l'œuvre proustienne : dans *À la recherche du temps perdu*, les situations et les personnages (avec des noms différents) sont les mêmes de *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*, mais c'est *La Recherche* qui ordonne et permet de comprendre les processus de création du narrateur. (2009, p. 63) Nous soutenons qu'un phénomène semblable se produit dans le processus camusien : c'est *Le Premier Homme* qui ordonne tout ce que vient avant. Ainsi, quoique nous sachions que lorsqu'il a écrit « Louis Raingard » le projet du *Premier Homme* n'existait pas, nous établissons cette relation parce que nous trouvons dans ce texte des éléments semblables à ceux du manuscrit du roman.

Ces documents qui composent notre dossier font partie de ce que Biasi a nommé la phase pré-rédactionnelle du processus de création, qui se distingue par deux moments différents : la *recherche préliminaire*, provisionnaire et exploratoire et l'*initialisation du projet*. Dans la phase de recherche préliminaire, l'écrivain peut se consacrer à « un travail de réflexion préliminaire au cours duquel il utilise sa bibliothèque et son propre dossier des notes » (2011, p. 79) À cet égard, l'usage que Camus en fait des *Carnets* est exemplaire.

¹⁵⁹Cette façon d'organiser le travail de création n'est pas inédite : le dossier de *La Peste* conservé à la BNF est composé d'un ensemble constitué de 57 feuillets intitulés *Carnets-Notes-Documents*, d'un *Carnet bleu*, des *Esquisses* (« feuilles qui étaient à l'origine insérées dans une chemise rouge, portant de la main de Camus : LA PESTE, 1^{re} version/II Esquisses », OC II, p.1171) et de 2 versions du *Manuscrit*.

2.1 Les cahiers de travail : la fraîche rosée

Le dossier préparatoire au roman est composé par deux petits cahiers spiralés avec de pages quadrillées, un jaune et l'autre bleu, et aussi par une chemise en carton bleu dont la couverture porte la mention « Le Premier Homme, Éléments ». Le contenu de ce dossier est composé par des notes, bien qu'il y ait quelques coupures de presse, dont l'hétérogénéité marque à la fois les plusieurs stages du processus de création : plans, notes de repérage, recherche documentaire, bribes de phrases, brouillons à part entière, etc.

Sur la couverture du cahier jaune il y avait un titre « *Le Premier Homme* (Notes et Plans) et la date « 57 », les premières 31 pages et les 3 dernières ont été remplies. Par cette date, nous pouvons affirmer que ce cahier est antérieur à la rédaction du *Premier Homme*. Le cahier bleu avait été commencé également dans les deux sens en novembre 1959, donc postérieur au début de la rédaction. Il s'agit, suivant la typologie proposée par Hay, d'un carnet d'enquêtes, autrement dit, un support mobile où s'inscrivent des notes rapides, mais destinées cette fois à une œuvre déjà en route, ou du moins à un projet d'écriture. (1990, p. 11). Les passages que Camus avait déjà réussi à insérer dans le roman ont été marqués par une croix.

Le cahier jaune est presque rempli de ce que nous aimerions appeler la fraîche rosée du processus de création : il s'agit de notes qui font référence directement au roman et qui commencent à être couchées sur le papier un peu avant la mise en chantier du manuscrit. Par exemple, nous y pouvons trouver plusieurs références à la première partie qui devrait commencer par la naissance dans un déménagement, revenir sur le présent du personnage dans le chapitre II, aborder la mort du père à la guerre, mais aussi la colonisation de l'Algérie (OC IV, p. 924, 928, 929, 930, 931, 934, 935). Voici la structure que nous trouvons dans la première partie du manuscrit et qui se cristallise par ce plan que l'écrivain suit à la lettre :

1re Partie

Les Nomades

- 1) Naissance dans le déménagement. 6 mois après la guerre. [Mondovi en 48 *add. marg.*] L'enfant. Alger, le père en zouave coiffé d'un canotier montait à l'attaque.
- 2) 40 ans après. Le fils devant le père au cimetière de Saint-Brieuc. Il retourne en Algérie.
- 3) Arrivée en Algérie pour « les événements ». Recherche. Voyage à Mondovi. Il retrouve l'enfance et non le père. Il apprend qu'il est le premier homme [Les Mahonnais en 1850 - Les Alsaciens en 72-73 - 14. *add. marg.*] (OC IV, p. 937).

Cependant le titre de cette partie change pour mettre l'accent sur la recherche du père (comme l'avaient d'ailleurs prévu plusieurs plans dans les *Carnets*), ainsi que celui de la deuxième partie est adapté pour bien montrer le passage du père au fils : *le fils* ou le premier homme. La troisième partie avait comme titre « La Mère ». La structure envisagée serait père, fils, mère, donc, une note marginale dans le manuscrit présente une structure semblable :

De ce milieu Tolstoï ou Gorki (I) Le père
est sorti Dostoïevski (II) Le fils
qui revenu aux sources donne l'écrivain
ALBERT CAMUS de l'époque (III) La mère.

Ce cahier est aussi riche des notes pour cette dernière partie centrée sur la mère et qui commencent souvent par la mention « Fin ». Camus avait prévu de dénouements multiples à son roman, ce qui montre qu'il n'était pas encore sûr de quel sens donner à son texte ou comment faire tenir tous ces dénouements superposés (OC IV, p. 927, 932, 939, 943, 944). Une note consigne même que le roman doit être inachevé, en finissant par une phrase qui se termine par des points de suspension. (OC IV, p. 927)

Quelques feuilles volantes ont été trouvées à l'intérieur de ce cahier, nous attirons l'attention à une liste de livres dont le sujet est l'histoire de la colonisation en Algérie. Les côtes, notées à droite, correspondent certainement à des livres de la bibliothèque d'Alger (OC IV, p. 946-47).

Pour le cahier bleu, dont le début coïncide avec les derniers mois de la vie de Camus, la première note, par exemple, mentionne M. Mendès et de Gaulle, et fait référence à un discours radiotélévisé du général de Gaulle, le 16 septembre 1959 (OC IV, p. 948). Une autre note, que nous avons déjà citée dans notre première partie, est datée 16 novembre 1959, et porte un emploi du temps (OC IV, p. 949).

2.2 Les feuillets joints au manuscrit

Demandé à propos de la rédaction de *La Peste* si le développement de son œuvre obéissait un plan préétabli ou s'il le découvrait en cours de rédaction, Camus répondit : « Les deux. Il y a un plan que les circonstances d'une part, l'exécution, d'autre part, modifient. » (1962, p. 1935). La phase rédactionnelle du *Premier Homme* nous semble suivre la même procédure, car nous voyons à la fois des divers plans établis avant l'écriture (ils figurent

notamment dans les *Carnets*) et d'autres qui surgissent au fur et à mesure qu'il écrit : ils figurent dans les marges du manuscrit lui-même et dans les feuillets volants.

Comme le remarque Biasi, ces documents de programmation fonctionnent comme « une sorte de générateur primaire : chaque élément prévu, noté généralement sous forme télégraphique ou infra-rédactionnelle dans le plan initial, va progressivement se développer, se structurer et se textualiser au cours de la rédaction. » (BIASI, 2011, p. 88)

Camus avait joint au manuscrit 5 feuillets, le premier, ledit feuillet I était placé avant le chapitre IV, le feuillet II avant le chapitre 6bis, les feuillets III, IV et V à la fin du manuscrit.

En plus de son contenu, ces feuillets nous parlent d'abord à propos de la rédaction du roman. Le feuillet I nous permet d'établir l'hypothèse qu'après avoir écrit les trois premiers chapitres, Camus s'arrête pour mettre le point sur les suivants : « 4) Sur le bateau. Sieste avec enfant + guerre de 14. 5) Chez la mère – l'attentat. 6) Voyage à Mondovi – sieste – la colonisation. 7) Chez la mère. Suite de l'enfance – il retrouve l'enfance et non le père. » (OC IV, p. 918)

Ce que nous trouvons dans la suite, c'est exactement le développement de ces sujets dans les chapitres : le chapitre 4, qui commence au présent, dans le navire qui emmène Cormery en Algérie, s'utilise du moment de la sieste, dans lequel le personnage se trouve dans un état de demi-sommeil, pour accéder à son enfance. Dans le chapitre, déjà chez sa mère, ils parlent sur la mort du père à la guerre lorsqu'un attentat à bombe arrive sur les rues d'Alger. Pour les chapitres 6 et 7, il opère une inversion, les souvenirs d'enfance sont explorés avant qu'il se conduise à Mondovi à la quête d'informations sur son père.

Dans ce même feuillet, nous trouvons un fragment repris dans le chapitre 5 du roman. En comparant les deux, nous pouvons remarquer des légers changements opérés pour qu'il entre dans le récit.

Le feuillet II contient quelques notes sur la colonisation de l'Algérie, ces informations ont été utilisées dans le chapitre 7 du roman, qui raconte l'histoire des premiers émigrants. Le feuillet IV est la frappe de la page 5 de la dactylographie des *Carnets*, et comporte deux mentions manuscrites. La première sur la note sur « le thème de la comédie », la notation manuscrite c'est : « mort de la grand-mère », mais nous traiterons de ce sujet dans les prochains points. La deuxième notation manuscrite que nous trouvons sur cette frappe c'est « + Marie Viton : avion », sans doute contemporain à sa mobilisation. Le feuillet V se trouvait à la fin du manuscrit avec le feuillet III qui contenait une table de matières, ce dernier a été analysé dans notre point précédent. Dans cette table, Camus prévoyait déjà la suite du roman,

l'adolescence du personnage (« 145. L'adolescent ») et c'est justement le thème exploré dans les feuillets. L'édition de la Pléiade joint encore deux feuillets qui ne figuraient pas dans l'édition de 1994 parce qu'ils n'accompagnaient pas le manuscrit, mais ils ont été inclus à cause de sa ressemblance thématique. Le feuillet VII contient un plan pour la suite (Sports, Amours, Maladie, l'oncle, la mort de la grand-mère) et le VII un fragment sur le match de football, qu'à notre avis semble être la première page du chapitre prévu « L'Adolescent ». Nous avons pu voir les originaux de ce feuillet et remarquer qu'il s'agit du même type de feuille employé dans la dernière partie du manuscrit.

Cette présentation des feuillets nous fait d'abord remarquer que la phase rédactionnelle du roman est très bien planifiée, comme en témoignent les programmes pour la suite (feuillets I, III et VI), mais nous avons pu noter aussi, en consultant l'ensemble de documents qui compose les « Éléments » pour *Le Premier Homme*, que quelques feuillets (feuillets II, le IV et V) en faisaient partie et ont été disloqués lors de l'écriture du roman. Nous notons ainsi que le dossier exploratoire de la phase initiale du projet se transforme pour Camus en un dossier de notes à usage rédactionnel.

2.3 Des *Carnets* à l'œuvre : explorer les ruines

2.3.1 Le dossier « Éléments pour *Le Premier Homme* »

Le dossier « Éléments pour Le Premier Homme » a été conservé dans un classeur bleu qui portait en haut la mention « Le Premier Homme » et en bas « Éléments » et qui contenait à son tour neuf sous-chemises faites à partir de grandes feuilles à carreaux pliées en deux, chacune portait un titre écrit en encre noire, en haut sur la droite. Ces sous-chemises sont organisées thématiquement : 1-Education, 2-Guerre et Résistance, 3-l'Algérie, 4-la mère, 5-Jean, 6-Pierre, 7-Marie, 8-Personnages secondaires, 9-Jessica Véra, *9bis*- Le bûcher, Obscur à moi-même, etc.

Dans ces chemises, Camus avait organisé feuilles de tailles et provenances différentes et de coupures de journaux de l'époque. Ce dossier a été transcrit dans l'édition de la Pléiade, mais nous avons pu regarder les originaux chez Mme. Camus. Nous donnons en appendice une liste détaillée de la taille et la provenance de ces feuilles.

D'après l'inventaire des éléments qui composent ce dossier et ses caractéristiques, nous pouvons observer que le processus de création peut se révéler plus désordonné qu'on

imagine lorsqu'on compare ce dossier avec un cahier d'enquêtes, par exemple. Comme le souligne Hay, la découverte de ces documents « a souvent de quoi dérouter : d'autant plus hétéroclites qu'ils sont plus proches de l'origine, ce sont aussi bien des lambeaux de feuillets, des fiches improvisées, des enveloppes, que les carnets dont il est question dans ces pages. » (HAY, 1990, p. 07) Camus, lui, écrit aussi sur des supports très hétérogènes : des enveloppes, de feuilles d'agenda, des petits morceaux de papier, des feuilles des petits carnets et même sur des supports insolites comme une fiche d'emprunt d'une bibliothèque allemande. Ce qui démontre, comme le souligne Grésillon, que pour un écrivain tout support est bon pour la plume, toute situation est bonne pour l'écriture (GRESILLON, 1994, p. 13). En outre, cette pratique témoigne sur le temps difficile de guerre où le papier était rare¹⁶⁰, par exemple, les feuilles d'ordre de mission des Forces Françaises Combattantes¹⁶¹ semblent bien appartenir à cette période.

Du point de vue temporel, cet ensemble est aussi très varié, quelques feuillets sont très vieillis par rapport aux autres, l'enveloppe est datée 1948, le papier de la bibliothèque porte la date « 29.11.1 947 » et les feuilles avec en-tête peuvent avoir aussi une date approximative. Feuilles avec en-tête *Combat* : Camus travaille comme journaliste et éditeur en chef du journal entre l'automne 1943 (en clandestin) et l'été 1947¹⁶². Feuilles avec en-tête NFR : Camus commence à travailler comme lecteur chez Gallimard en 1943, mais le bureau de la NFR ne devient son « adresse perpétuelle » que lorsqu'il quitte *Combat* en 1947. Il devient le directeur de la collection « Espoir », de 1947 à 1960. Dans la chemise Jean, les notes finales de « Tous les miens sont pauvres » (OC IV, p. 962) jusqu'à « Je me souviens que la première fois » (OC IV, p. 964) étaient inscrites sur deux feuilles blanches (machine à écrire), la première était bien pliée et la seconde était très vieillie et portait une graphie semblable à celle pratiqué dans les années trente/quarante. Il nous semble alors qu'il s'agit des notes très

¹⁶⁰ Dans la biographie écrite par Lottman, il attire attention à la période que Camus passe à Chambon-sur-Lignon pendant l'Occupation, où il avait même des difficultés à trouver du papier et des ficelles pour ses colis, en plus, « il écrivait ses lettres sur les morceaux de papier qu'il pouvait dénicher, souvent sur le papier de brouillon qu'il employait pour ses manuscrits. » (2013, p.451) La Notice de *La Peste* signale aussi que dans le dossier des notes avaient des feuilles dactylographiées, la première à en-tête de la Manufacture d'Emballages Modernes pour Fruits et Primeurs et la seconde à en-tête des Etablissements Courset Frères d'Oran (OC III, p. 1170) ; également, le premier manuscrit du roman (daté Août 42-Sep.43/Verdelot Août 44) était composé de 96 feuilles volantes de six variétés différentes d'assez mauvaise qualité. (OC II, p.1171) Voir dans l'annexe lettre de Camus à Malraux, datant de cette époque.

¹⁶¹ Nom donné en 1942, à Londres, par le Général de Gaulle, à l'organisation militaire constituée par les agents des réseaux de la France libre dans la zone occupée par les Allemands où contrôlée par le Gouvernement de Vichy. (Encyclopédie Larousse en ligne, consulté le 06 septembre 2015 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/FFC/119897>)

¹⁶² Les textes sur lesquels Camus travaillait à cette époque sont aussi écrits sur des feuilles avec en-tête du journal *Combat* (postérieures à la Libération, en août 1944) : quelques brouillons et esquisses de *La Peste* (voir Notice OC II, p. 1170-72) et tout le chapitre « Révolte et Art » de *L'Homme Révolté* que nous avons pu consulter dans le Musée des Lettres et Manuscrits à Paris. (Voir Annexes)

distantes du projet du *Premier Homme*. Les notes de la première feuille sont très proches thématiquement de celles de la préface à *L'Envers et L'Endroit*.

Les dates dont témoignent ces feuillets attirent l'attention puisqu'il s'agit des supports précaires, ce que nous conduit à penser sur comment Camus gérait ces notes : il est probable qu'il avait un classeur afin d'organiser ses fiches improvisées ou même qu'il les conservait au fond d'un tiroir ? Le même se passe avec les coupures de journaux, il est bien probable qu'il les organisait dans des chemises, ainsi que ses lettres. Ces notes nous révèlent ainsi un trait moins connu du processus de création camusien, outre des *Carnets* et des cahiers d'enquêtes pour un texte spécifique, il avait un autre « réservoir » de notes.

2.3.2 L'usage des *Carnets* pour la composition du dossier « Éléments pour Le Premier Homme »

L'usage des *Carnets* pour la composition du dossier a été fait sur de modalités diverses, la première a été de tout simplement disloquer des copies tapuscrites des cahiers pour les chemises du dossier. La deuxième a été de recopier des entrées sur de nouvelles feuilles et la troisième de renvoyer aux numéros des pages des cahiers. Comme le souligne A. Spiquel, qui a assuré l'édition du texte pour sa publication dans la bibliothèque de la Pléiade, l'édition des « Éléments » ne donne pas compte du premier et du dernier processus, puisqu'elle n'a pu retenir ni les textes des dactylogrammes, ni les notations chiffrées (des indications qu'elle avait d'ailleurs proposées). Dans l'édition de la Pléiade, la première chemise nommée « Éducation » commence par l'extrait allographe (OC IV, p. 949), sans faire aucune référence au fait qu'il s'agit d'un passage ajouté à la frappe de la page 86 des *Carnets* (OC IV, p. 1177).

Grâce à la consultation de l'original du dossier nous avons pu recenser ces références directes aux *Carnets*.

2.3.2.1 Les frappes récupérées

Dans la première chemise « Éducation », les huit premiers feuillets sont des copies tapuscrites des *Carnets*. La première page retrouvée dans le dossier, c'est justement la version dactylographiée de la première page des *Carnets*, écrite en 1935. Dans cette note, Camus a réussi à condenser tout ce qu'il envisageait d'exprimer à travers son écriture. Sa place dans le dossier n'est pas gratuite, puisqu'elle donne l'encadrement pour l'écriture de son roman. Les folios 2 et 3 apportent des entrées du cahier 1 qui décrivent justement des scènes du quartier

pauvre, qu'il localise à Belcourt, le quartier où lui-même avait passé l'enfance (Cf. OC II, p. 856 et 858). Le folio 4 appartenait au cahier V et contient un plan pour un « Roman Justice » qui commencerait par l'enfance pauvre, en passant par l'activité politique du personnage et finissant par un « Retour à la mère » (OC II, p. 1065-66).

Le folio 5 avait été disloqué du cahier VII. La note originale commençait par « Roman. 1^{er} partie. » Entre les deux, Camus avait inséré en surcharge, en stylo noir, le titre « Le Premier Homme ». Nous pensons qu'il le fait en disloquant ce folio vers le dossier, puisque le titre du roman ne figure pas dans l'édition publiée des *Carnets* (OC IV, p. 1173). Elle contient en outre un plan plus détaillé. Le folio 6, c'est la suite du cahier et contient deux notes sur le père et la mère (OC IV, p. 1174). Le 7 contenait deux plans pour le roman, dont le titre « Le Premier Homme » qui figure en haut, avait été inséré de façon manuscrite, comme pour le folio 5. (OC IV, p. 1176-77) Le folio 8, allographe (OC IV, p. 1177), est la suite du 7 (ou il note la numération 86 bis) et contient un extrait qui sera récupéré dans le roman.

Ce déplacement des frappes vers le dossier est significatif à plusieurs égards : elle corrobore l'hypothèse que le roman s'insère dans un long et ancien projet d'écriture. Il montre aussi que Camus essaye, avant de commencer l'écriture, d'avoir schéma très précis de son roman, ce qu'il fait en récupérant quelques plans. Voici ce que les plans consignent et que Camus suit à la lettre dans son manuscrit : son roman débiterait par la recherche du père, mais ne retrouvant presque rien sur cet homme inconnu (d'où « la pauvreté n'a pas de passé ») il retrouverait alors son enfance (« Qui suis-je ? ») et la mère (« O père ! J'avais cherché follement ce père que je n'avais pas et voici que je découvrais ce que j'avais toujours eu, ma mère et son silence »). L'histoire se poursuivrait sur le développement de cet homme : « L'éducation d'un homme » « les années de bonheur (malade en 1938) », « Guerre et résistance », « femmes », qui sont aussi les titres qu'il choisit pour organiser thématiquement les chemises suivantes.

Voici tout l'itinéraire qui lui fait découvrir qu'il est le premier homme de sa propre vie, comme lui-même remarque par la dernière note de cette chemise, les hommes, en Algérie, étaient venus, avaient travaillé et puis étaient disparus, et ainsi de leurs fils et le fils de ceux-ci : « s'étaient trouvés sur cette terre, sans passé, sans morale, nus et heureux de l'être, et tout était à refaire tous les jours. Ils étaient seulement, oui, cela seul était sûr, les fils de la femme – Puis après les fils de leurs œuvres [...] » (OC IV, p. 1177) À la fin de cette note manuscrite, Camus clôt : « voilà tout le sujet du livre ». Ainsi, nous pouvons conclure que les gros traits de la structure du livre sont déjà établis dans cette première chemise.

2.3.2.2 La copie

Concernant la deuxième modalité d'usage des *Carnets* - « la copie » - nous avons établi un cadre comparatif (en appendice) afin de localiser ces entrées dans l'édition publiée des cahiers. D'après ce recensement, ce qui attire plus attention, c'est que la plupart du matériel pour le roman - notamment dans les chemises « Marie » et « Personnages secondaires » - est puisé des *Carnets*. Ces notes sont recopiées dans des supports toujours semblables : des feuillets quadrillés arrachés à un cahier spiral de petit format. Les feuilles avec des notes disons « inédites » sont les plus singulières : des petits bouts de papier, des pages d'agenda, des enveloppes, la feuille de la bibliothèque, de l'ordre de mission et celles avec en-tête *NFR* et *Combat*. Voir (en appendice) notamment la dernière chemise qui contient seulement une note des *Carnets* et porte les supports les plus hétérogènes.

Il faut remarquer que la plupart des notes commencent par la mention « Roman » et « Premier Homme », ce qui a dû favoriser sa localisation. Les premières sont plus anciennes et marquaient un projet d'écriture encore un peu flou pendant que celles avec la mention au titre du roman sont plus proches de la phase pré-rédactionnelle. Cependant, on peut remarquer à travers le dossier « Éléments » qu'il est bien probable qu'il ne contient rien de vraiment « neuf », mais qu'il organise juste des notes qui existaient déjà (comme nous l'avons vu, même les notes qui ne proviennent pas des *Carnets* sont aussi anciennes).

Ce qu'il est intéressant d'observer dans ce processus, ce qu'en recopiant ces notes, Camus opère des légers changements, ajoute et supprime des éléments et notamment, il l'enlève la plupart des mentions « Roman » et « Le Premier Homme ». Il nous semble que ces mentions en tête des notes étaient interposées afin d'organiser thématiquement les notes. Dans ce sens, nous pouvons affirmer qu'en déposant toutes ces notes dans un seul support, l'écrivain crée des stratégies pour que ses cahiers fonctionnent comme une sorte de classeur, ou il dépose ces « fiches » classées par thèmes, projets, lieux, etc. Observons ce phénomène de plus près à partir de quelques exemples :

Carnets

Chèvrefeuille, son odeur est liée pour moi à Alger. Elle flottait dans les rues qui montaient vers les hauts jardins où des jeunes filles nous attendaient. Vignes, jeunesse... (OC II, p. 1197)

Premier Homme. Avec Simone. Il ne peut la prendre pendant un an. Et puis la fuite. Elle

Éléments

L'odeur du chèvrefeuille est liée pour moi à Alger. Elle flottait dans les rues qui montaient vers les hauts jardins où des jeunes filles nous attendaient. (OC IV, p. 951)

Simone. Il ne peut la prendre pendant un an. Et puis la fuite et cela déclenche tout. (OC IV,

pleure et cela déclenche tout. (OC IV, p. 1215) p. 951)

Roman. Les sauterelles - Le tremblement de terre. L'attaque de la ferme isolée - L'attaque de Philippeville - L'attaque de l'école - Typhon sur Nemours. (OC IV, p. 1240)

Roman, Première partie : match de football. Deuxième partie : corrida. (OC IV, p. 1114)

24 février.

Orléansville. Les montagnes au matin découpées dans le pétale délicat d'un cyclamen. À Orléansville même, baraques et reconstruction : le Far West. La jeune équipe d'architectes qui échappent à l'accablement parce qu'ils voient cette ville dans l'avenir. (OC IV, p. 1220)

1^{er} Homme

Tableaux

Les sauterelles

La bataille du désert

Le match de football

Le journal clandestin

Le tremblement de terre à Orléansville

L'attaque de Philippeville

La corrida

L'attaque de l'école

Typhon sur Nemours.

(OC IV, p. 951)

2.3.2.3 L'appel aux pages des *Carnets*

Comme les références aux *Carnets* étaient exhaustives, il a semblé plus simple à Camus de renvoyer au numéro des pages de la dactylographie, au lieu de copier les entrées. Ces entrées ne figurent pas sur l'édition de la *Pléiade*, et ce fût l'accès à l'original des « Éléments » chez Mme Camus et sa cotisation avec la dactylographie des *Carnets*, déposée au Centre Albert Camus, que nous a permis de localiser ces références (présentées en appendice) qui nous avons organisé de la façon suivante : d'abord la page de la copie tapuscrite citée par Camus dans les « Éléments », après la page de la *Pléiade* et finalement le sujet des notes.

Ces cadres nous montrent que la plupart du dossier des « Éléments » viennent des *Carnets*, ce que nous conduit à penser à la place qu'il occupe dans pour l'élaboration de ses textes. Il s'agit d'un vrai travail de prospection et de recensement des idées déjà enregistrées qui font résurgence et qui se mélangent à des nouvelles notes de projets et d'idées. (Cf. BIASI, 2011, p. 79)

L'analyse de l'usage des *Carnets* pour la composition du dossier de travail du *Premier Homme* collabore à penser le rôle de ces neuf cahiers pour le processus de création de l'écrivain. Les *Carnets* ont été avant tout un outil de travail, nous y trouvons de notes de lecture, scénarios et plan pour de textes, mais aussi quelques impressions personnelles. Comme nous avons vu, ce tout diachronique nous permet d'observer que les thèmes explorés dans *Le Premier Homme* sont déjà présents depuis 1935. D'après notre première partie, nous

avons pu recenser des notes sur « l'enfance pauvre » qui datent de 1938 et qui continuent d'apparaître dans les années que se suivent jusqu'à ce que le projet du *Premier Homme* se fasse voir de façon claire. Nous pouvons réfléchir à propos du rapport entre le roman et les notes avec Biasi :

Lorsque le projet a été déjà exploré dans une ou plusieurs phases préliminaires, l'écrivain a souvent tendance à revenir sur ces anciennes notes, avec ou sans l'espoir de les recycler et pour mesurer aussi ce qui a pu évoluer dans sa conception ; mais, plus souvent encore, l'idée de l'œuvre a besoin de se repréciser, de prendre forme nouvelle à travers une sorte de mise à jour qui peut s'avérer très différente des esquisses antérieures. (BIASI, 2011, p. 84)

Il nous semble que Camus procède de cette façon : il revient sur ces notes, il les recycle en même temps qu'il les actualise en vue de son nouveau projet.

Pour bien mesurer le rôle des *Carnets* et de la prise de notes pour son travail d'écrivain, en 1959, interrogé par un journaliste propos de son processus de création, Camus avait répondu que tout commençait à partir « des notes, des bouts de papier, la rêverie vague, et tout cela des années durant. Un jour, vient l'idée, la conception, qui coagule ces particules éparses ». (OC IV, p. 612)

Remarquons que la référence à « l'enfance pauvre » est encore trop vague, Camus lui-même ne semble pas savoir à quoi cela va aboutir. Un jour est venu l'idée pour *Le Premier Homme* qui a coagulé ces notes, qui l'ont rassemblée à un projet plus ample. La même chose s'est passée avec les diverses notes qui commencent par les mentions au roman d'amour, roman justice et création corrigée : peu à peu elles sont rassemblées au projet du *Premier Homme*.

Les *Carnets* sont cette réserve de particules, de fragments qui un jour coagulent¹⁶³, se rassemblent dans un texte. Dans la préface de *L'Envers et l'Endroit*, il avoue aussi que :

L'écrivain a, naturellement, des joies pour lesquelles il vit et qui suffisent à le combler. Mais, pour moi, je les rencontre au moment de la conception, à la seconde où le sujet se révèle, où l'articulation de l'œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l'imagination se confond tout à fait avec l'intelligence. Ces instants passent comme ils sont nés. Reste l'exécution, c'est-à-dire une longue peine. (OC I, p. 34)

¹⁶³ Barthes va signaler un processus à peu près semblable chez Proust dont l'écriture procédait par une technique des « concrétions » des « floculations » : « Proust prenait des notes et rédigeait des bouts de textes [...] d'où le problème, la difficulté des assemblages qui peuvent être 'faux', ratés. » (2003, p. 335)

Il est bien probable que quelques fragments notés dans les *Carnets* témoignent de ces instants si chers à Camus. Dès que la plume touche le papier la page s'ouvre à l'écriture et la littérature commence. Le fragment, qu'il soit en forme de plan pour un texte, ou qu'il soit déjà une bribe de récit, donne à l'écrivain la joie de l'écriture, un échantillon de possibilités, des débuts et des développements possibles, sans le souci de l'exécution et de la fin. Selon Hay, les notes représentent l'écriture en flot qui n'a pas été encore canalisé par le texte. (1990, p. 15)

Maintes fois, Camus reconnaît dans ses *Carnets* combien le travail de composition du texte lui coûte : « Il y a en moi une anarchie, un désordre affreux. Créer me coûte mille morts, car il s'agit d'un ordre et que tout mon être se refuse à l'ordre. Mais sans lui je mourrais éparpillé. » (OC IV, p. 1075) Pour qu'il puisse créer, il faut qu'il mette en ordre ces idées et par conséquent ces notes : il faut qu'il rassemble les particules éparses, afin qu'elles ne restent pas, comme lui, éparpillées çà et là. Le cahier devient ainsi ce dépôt de fragments, de particules, où l'écrivain va puiser le matériel pour alimenter son écriture. Le dossier préparatoire des « Éléments » témoigne alors de ce travail d'agencement des notes et par conséquent de la structuration du texte, lorsqu'il les organise par sujet dans les chemises, par exemple.

Nous pouvons penser ainsi *Le Premier Homme* comme le fruit d'une longue genèse dont les *Carnets* permettent de voir la trace. Cette longue genèse nous fait penser au fragment 9 où Nietzsche¹⁶⁴ affirme que « le génie est une longue patience », autrement dit, que l'œuvre d'art est fruit des longues années de travail. Pour le philosophe, il n'y aurait pas d'intuitions soudaines, de « dons naturels » ou de « talents innés ». Dans ce sens, nous pouvons réaliser combien le processus de création camusien est nietzschéen, surtout lorsque quelques affirmations font écho aux aphorismes de l'allemand, par exemple, cette entrée des *Carnets* III : « Se persuader qu'une œuvre d'art est chose humaine et que le créateur n'a rien à attendre d'une « dictée » transcendante. » (OC II, p. 955) dont Camus se profite et change légèrement pour l'écriture de l'essai « Intelligence et l'échafaud » : « On se persuade que l'œuvre d'art est chose humaine, jamais assez humaine, et que le créateur peut se passer d'une dictée transcendante. Ils ne sont pas nés dans les éclairs de l'inspiration, mais par une fidélité quotidienne. » (OC I, p. 900)¹⁶⁵.

¹⁶⁴En vérité, Nietzsche note la formule de Flourens à propos de Buffon.

¹⁶⁵Dans cet extrait, la référence au titre de l'œuvre « Choses humaines, trop humaines » est explicite, ainsi que les idées de l'aphorisme 165 qui combattent notamment l'idée du génie romantique « Ne venez surtout pas me parler de dons naturels, de talents innés ! On peut citer dans tous les domaines de grands hommes qui étaient peu doués. Mais la grandeur leur est venue, ils se sont faits « génie » (comme on dit), grâce à certaines qualités dont

Ainsi, lorsqu'on regarde les notes des *Carnets* et celles du carnet de travail pour *Le Premier Homme*, on s'aperçoit à quel point Camus avait cette « conscience artisanale » dont parlait Nietzsche : « qui commence par apprendre à parfaire les parties avant de se risquer à un grand travail d'ensemble. » (Aphorisme 163) Dans ces cahiers, l'écrivain français paraît suivre les consignes du philosophe allemand de bien travailler avant de faire sortir une œuvre, ainsi que faire des « ébauches de récits » et « noter journalièrement d'anecdotes »¹⁶⁶. Camus paraît conscient de la nécessité d'un travail « pièce sur pièce » et de mûrissement quand il note au début de sa carrière : « Noter tous les jours dans ce cahier : dans deux ans écrire une œuvre. » (OC II, p. 850)

2.3.3 Les *Carnets* dans le manuscrit

Pour finir cette partie, nous voudrions traiter de l'usage direct des notes des *Carnets* dans le manuscrit.

Une note de mars 1950 commence par la mention « Famille » et par la suite nous pouvons lire : « Ce sont les charretiers qui ont fait l'Algérie. Michel. 80 ans. Droit et fort. Denise, sa fille. Les quitte à 18 ans pour « faire la vie ». Revient à 21 pleine d'argent et, vendant ses bijoux, refait toute l'écurie de son père, tuée par une épidémie. » (OC IV, p. 1083) Au *Premier Homme* nous découvrons que le charretier Michel était en effet l'oncle de Jacques et que l'enfant l'aimait car il l'emmenait à son écurie et le hissait sur les chevaux (OC IV, p. 820). En marge de ce passage, la dernière partie de la note est recopiée, comme nous pouvons l'observer (Cf. folio 66) :

personne n'aime à trahir l'absence quand il en est conscient : ils possédaient tous cette solide conscience artisanale qui commence par apprendre à parfaire les parties avant de se risquer à un grand travail d'ensemble ; ils prenaient leur temps parce qu'ils trouvaient plus de plaisir à la bonne facture du détail, de l'accessoire, qu'à l'effet produit par un tout éblouissant. »

¹⁶⁶ Il est facile, par exemple, d'indiquer à quelqu'un la recette pour devenir bon nouvelliste, mais l'exécution en suppose des qualités sur lesquelles on passe en général en disant : « Je n'ai pas assez de talent ». Que l'on fasse donc cent projets de nouvelles et davantage, aucun ne dépassant deux pages, mais d'une précision telle que chaque mot y soit nécessaire ; que l'on note chaque jour quelques anecdotes jusqu'à savoir en trouver la forme la plus saisissante, la plus efficace, que l'on ne se lasse pas de collectionner et de broser des caractères et des types d'humanité, que l'on ne manque surtout pas la moindre occasion de raconter et d'écouter raconter, l'œil et l'oreille attentifs à l'effet produit sur les autres, que l'on voyage comme un paysagiste, comme un dessinateur de costumes, que l'on extraie d'une science après l'autre tout ce qui, bien exposé, produit un effet d'art, que l'on réfléchisse enfin aux motifs des actions humaines, ne dédaigne aucune indication qui puisse en instruire, et soit jour et nuit à collectionner les choses de ce genre. On laissera passer une bonne dizaine d'années en multipliant ces exercices, et ce que l'on créera alors en atelier pourra se montrer aussi au grand jour de la rue. » (aphorisme 163)

Livre sixieme
dans la 2e partie

Denise les quitte à 18 ans
pour faire la vie. Revient à
21 enrichie et vendant
ses bijoux refait toute
l'ecurie de son père tuée par
une epidemie.

les filles ?

ou elle s'était mise à enfler dans l'appartement à l'abandon
et à devenir ~~si enorme~~ énorme et si boursouflée que le
souffle lui manquait, laide désormais à faire peur, entourée de
ses filles et de son fils boiteux qui était cordonnier, qui guettaient,
le cœur serré, si le souffle allait lui manquer ~~et il lui manque~~ elle
grossissait encore, bourrée d'insuline, et le souffle en effet lui
manqua pour finir. [Mais la tante Jeanne aussi était morte
la sœur de la grand mere, ~~qui parlait touj~~ celle qui assistait
aux concerts du dimanche après midi et qui avait resiste
longtemps dans sa ferme blanchie à la chaux au milieu de ses
3 filles veuves de guerre, parlant toujours de son mari mort depuis
Longtemps. l'oncle Joseph qui lui ne parlait que le mahonnais
au-dessus d'un beau visage rosé
et que Jacques admirait à cause de ses cheveux blancs et du

et Francis aussi était
~~mort 5 (voir notes)~~
mort (voir dernieres
notes)

Nous pouvons ainsi conclure qu'une fois la phase rédactionnelle commencée, Camus n'hésite pas à revenir sur ce réservoir premier qui sont les *Carnets*, sans passer par le déplacement intermédiaire de la phase pré-rédactionnelle représenté par dossier « Éléments ». Ce phénomène se répète de la même façon dans cette note marginale (cf. folio 50) où Camus recopie une note de 1938 :

Belcourt.

Mis à la porte. N'ose pas lui dire. Parle. - Eh bien, on boira du café le soir. De temps en temps, ça change. Il la regarde. Il a souvent lu des histoires de pauvreté où la femme est « vaillante ». Elle n'a pas souri. Elle est repartie dans la cuisine. Vaillante ? Non, résignée. (OC II, p. 859)

Voici comme elle figure dans notre transcription :

ajouter signes
de pauvreté
-
chômage
colonie de vacances été à Miliana
sonnerie de clairon.
↓
mis à la porte N'ose pas
lui dire. Parle
Eh ! bien on boira du
café ce soir. De temps en
temps ça change. Il la
regarde. Il a souvent lu
des histoires de pauvreté où
la femme est vaillante. Elle
n'a pas souri. Elle est partie
dans la cuisine, vaillante.
Non résignée.

pendant qu'il la suivait en pleurant, bouleversé à l'idée qu'il avait
gâché l'un des rares plaisirs de la malheureuse et le pauvre argent
dont il avait fallu le payer

Sa mère elle ne venait jamais à ces seances. ~~Elle~~
Elle ne savait pas lire non plus mais de plus elle était à demi sourde.
Son vocabulaire enfin était plus restreint encore que celui de sa mère.
Aujourd'hui encore sa vie était sans divertissement. En quarante
années elle était allée deux ou trois fois au cinema, n'y avait rien
compris, et avait seulement dit pour ne pas désobliger les personnes
qui l'avaient invitée que les robes étaient belles ou que celui
avec moustache avait l'air très méchant. Elle ne pouvait non plus
écouter la radio. Et quant aux journaux, elle feuilletait

les illustrations
parfois ceux qui étaient illustrés, se faisait expliquer
par ses fils ou ses petites-filles, décidait que la reine d'Angleterre
était triste, et refermait le magazine pour regarder de nouveau
même
par la fenêtre le mouvement de la rue la même rue qu'elle avait
contemplé pendant la moitié de sa vie.

Comme nous pouvons observer, dans les deux cas, il supprime les mentions « Famille » et « Belcourt », comme nous avons déjà signalé, ces mentions fonctionnaient comme une sorte d'appel qui aidait à organiser thématiquement ses notes et de les localiser plus facilement.

Nous trouvons encore une autre note des *Carnets* qui a été insérée dans le manuscrit. Datée 1938, elle semble faire partie de la série des notes pour *L'Étranger*, nous mettons les deux côtés à côté pour les comparer :

« Si encore je savais lire ! Mais le soir je ne peux pas tricoter à la lumière. Alors je suis obligée de m'étendre et d'attendre. C'est long, deux heures comme ça. Ah ! si j'avais ma petite-fille avec moi, je parlerais avec elle. Mais je suis trop vieille. Peut-être que je sens mauvais. Ma petite-fille ne vient jamais. Alors, comme ça, et toute seule. » (OC II, p. 863)

Ah ! lui dit sa mère, je suis contente quand tu es là. Mais viens le soir, je m'ennuie moins. C'est le soir surtout, l'hiver il fait nuit de bonne heure. Si encore je savais lire. Je ne peux pas tricoter non plus à la lumière, j'ai mal aux yeux. Alors quand Étienne n'est pas là, je me couche et j'attends l'heure de manger. C'est long, deux heures comme ça. Si j'avais les petites avec moi, je parlerais avec elles. Mais elles viennent et elles repartent. Je suis trop vieille. Peut-être que je sens mauvais. Alors, comme ça, et toute seule... (OC IV, p. 786)

Nous pouvons observer que lorsqu'elle est greffée sur le manuscrit, elle est légèrement changée afin d'être contextualisée. Par la transcription, nous apprenons que cette contextualisation, qui insère le personnage Étienne dans l'action, est le résultat d'un ajout (Cf. folio 42) :

L'hiver il fait nuit de bonne heure

quand tu es là Mais

Ah ! lui dit sa mère, je suis contente ~~que tu dois la~~ ^{quand Étienne n'est pas là} ~~viens le soir,~~
je m'ennuie moins. C'est le soir surtout. Si encore je savais lire. Je ne peux
pas tricoter non plus à la lumière, j'ai mal aux yeux. Alors je me couche et j'attends
l'heure ~~de d~~ de manger. C'est long, deux heures comme ça. Si j'avais les petites
avec moi, je parlerais avec elles. Mais ~~je suis trop vieille~~ elles viennent et
elles repartent. Je suis trop vieille. Peut être que je sens mauvais. Alors
comme ça, et toute seule...

Elle parlait d'un seul coup par petites phrases simples et qui se suivaient
comme si elle se vidait de sa pensée jusque la silencieuse. Et puis, la
pensée tarie elle se taisait à nouveau, ~~Jacques~~ la bouche serrée, l'œil

Elle n'a jamais
employé un
subjonctif.
|| La famille ||

Il nous semble cependant que la contextualisation est un peu ratée parce que le lecteur ne sait pas qui sont ces « petites ».

2.4 Retour aux « sources » : les documents éloignés

2.4.1 Les écrits de jeunesse

La plupart des thèmes explorés au *Premier Homme*, mais notamment celui de l'enfance pauvre et de la mère étrange, se trouvent déjà dans ce qu'on appelle communément écrits de jeunesse, dont l'écriture date des années trente. À cause de cette parenté thématique, nous devons les prendre en compte pour la composition de notre dossier. Et même s'ils n'ont pas été publiés, ils jouent un rôle fondamental au sein de l'écriture camusienne.

Parmi ces textes, les plus significatifs à notre encadrement thématique sont « Le Courage » de 1933, « L'Hôpital du quartier pauvre » et « Les voix du quartier pauvre » de 1934 ainsi qu'un texte sans titre¹⁶⁷, de 1933, puisqu'ils évoquent plusieurs incidents personnels ainsi que les personnages et thèmes qui s'en dégagent : la grand-mère, la mère, l'oncle, le père mort à la guerre, la pauvreté de la famille et la maladie vécue à l'adolescence. Notre but ici n'est pas d'analyser ces écrits, ce que d'ailleurs a été fait par J. Lévi-Valensi, mais de le penser dans son rapport avec *Le Premier Homme* à la mesure qu'ils préfigurent les lignes de force du roman, ainsi qu'ils nous aident à imaginer ce qu'il aurait pu devenir.

Plus important encore que cette parenté thématique entre le début et la fin de l'œuvre, c'est que le jeune écrivain réunir toutes ces thèmes traités dans des textes épars sous une forme romanesque. Il le fait en réunissant ces histoires antérieures sous la cohérence d'un personnage nommé « Louis Raingeard »¹⁶⁸, mais le résultat est un tout qui se ressemble à une sorte de patchwork mal cousu. En effet, il s'agit de la première tentative d'élaboration romanesque, qui malgré son échelle réduite et son état fragmentaire, établit une parenté indéniable avec *Le Premier Homme* : la première et la plus évidente est la parenté de thèmes, la deuxième est la création d'un personnage qui assure la portée fictionnelle des expériences personnelles et la troisième est la ressemblance du point de vue génétique. Le roman de la maturité pourtant réussit là où « Louis Raingeard » a échoué.

Observons de plus près ce processus : comme le dossier du *Premier Homme*, celui de « Louis Raingeard » est composé par un manuscrit écrit dans un cahier de moleskine noire (pages numérotées à crayon 6, 12 à 43 et 46 à 56), ainsi que quelques feuillets repartis dans de dossiers différents et d'autres feuilles volantes qui gardent des phrases isolées, des réflexions.

¹⁶⁷ Présenté par VIALLANEIX, Paul. *Le premier Camus Suivi de Écrits de Jeunesse d'Albert Camus*. 1973, ainsi que LÉVI-VALENSI. *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. 2006, p.547-548.

¹⁶⁸ Reconstitué et analysé par Lévi-Valensi, p.206-286 et publié par les *Œuvres Complètes I*, 2006, p. 86-96. Coté au Fonds Albert Camus à la Bibliothèque Méjanes CMS2. Ad.I - 01.01/01.02 et Ad.I - 02.02.

Néanmoins, ce qu'il nous apprend de plus particulier, c'est qu'une partie du texte a été visiblement recopiée des textes antérieurs, un aspect du processus de création qui sera repris pour l'écriture de son dernier roman. La tentative est abandonnée puisque le jeune écrivain semble ne pas arriver à organiser tout le matériel dont il dispose.

Ces premiers écrits sont le dépôt où il va puiser la matière pour la composition des essais de *L'Envers et L'Endroit*, notamment « L'Ironie » et « Entre oui et non », dont le noyau est le rapport du personnage avec la grand-mère et la mère et l'évocation du père mort à la guerre, mais en absence d'un personnage central.

La phase pré-rédactionnelle des essais garde aussi une parenté avec celle du roman de la maturité : des notes qui s'inscrivent sur des supports très variés, comme les pages d'un cahier d'écolier et des feuilles avec en-tête qui marquent les occupations de Camus à l'époque, papiers du service météorologique et postérieurement ceux de *Rivages* et de *l'Alger Républicain* (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 154). Ces feuillets sont regroupés dans des dossiers qui portent la mention : « Notes Envers et endroit et Mort Heureuse, 1933 » et « L'Envers et l'endroit et papiers 1933 », pratique qui se ressemble à la composition du dossier « Éléments ».

Nous pouvons conclure alors que si *L'Envers et L'Endroit* est identifié comme la source de tout ce que Camus a écrit après, ces premiers écrits doivent être pris en compte puisqu'ils ont été sa matrice et par conséquent la matrice du *Premier Homme*.

2.4.2 Quelques plans anciens

La parenté entre l'ébauche de roman et les essais est confirmée par quelques feuilles trouvées dans le cahier moleskine¹⁶⁹ et qui ont été utilisées pour la composition de *L'Envers et L'Endroit*. Ce cahier apporte en outre quelques plans pour ce roman abandonné, observons le premier dont les éléments ont été systématiquement biffés :

Chapitre premier. [/La Mère et le Fils écrit au crayon et biffé au crayon bleu] [L'absurdité biffé au crayon] [Le Fils biffé au crayon] [Le Retour chez la Mère biffé] [Retour biffé au crayon] Louis Ringeard biffé en définitif au crayon bleu] La Mère et le Fils.
(OC I, 2006, p. 1225)

¹⁶⁹ Fonds Camus, CMS2. Ad1-01.01

Après quelques hésitations, il revient sur la première option qui met en relief le rapport entre la mère et le fils, en signalant un possible élargissement de la « première voix » du quartier pauvre, qui raconte le rapport étrange entre les deux qui révèle par la première fois au fils le sentiment d'étrangeté, comme nous avons remarqué par notre premier chapitre, d'où la référence à l'absurdité. Le retour à la mère peut être compris sur deux aspects, puisque la séparation entre eux est à la fois géographique (d'où l'emploi de la préposition chez), car le fils des « Voix » habite dans une autre pièce (OC I, p. 78), mais aussi un retour « spirituel » de celui qui a abandonné sa foi à la pauvreté dont la mère est le « vivant symbole » (OC I, p. 90). L'accent se met donc sur le côté maternel et la référence au père, qui était présente dans « Les voix », disparaît de « Louis Raingeard » pour rendre toute sa place au rôle joué par la mère comme celle qui est responsable par la sensibilité du fils. Ainsi, bien que, comme nous avons vu dans notre première partie, l'image du père soit l'élément catalyseur du roman et la nouveauté par rapport aux textes de jeunesse, Camus avait prévu depuis toujours d'aborder le rapport entre la mère et le fils.

Pour le deuxième chapitre, il prévoit d'aborder « Le Quartier Pauvre », dans une possible référence au quotidien du quartier et des habitants qui le peuplent, qu'il développe dans « Les Voix » dans une perspective de la vie intime des foyers, mais qu'il élargit de *La Mort Heureuse*, en passant par *L'Étranger*, jusqu'au *Premier Homme* par une présentation de la vie publique du quartier. Comme Mersault et Meursault, c'est toujours la mère qui se met au balcon pour regarder les gens qui passent, mais parfois toute la famille se joint à cette sorte de rituel des pauvres¹⁷⁰. Nous choisissons cet extrait à titre d'exemple :

¹⁷⁰« Telle l'image de ces soirs de chaleur où toute la famille après le dîner descendait des chaises sur le trottoir devant la porte de la maison, où un air poudreux et chaud descendait des ficus poussiéreux, pendant que les gens du quartier allaient et venaient devant eux, Jacques, la tête sur l'épaule maigre de sa mère, sa chaise un peu renversée en arrière, regardant à travers les branches les étoiles du ciel d'été. »

La Mort Heureuse

Ceci fait, il se lava les mains et se mit au balcon. L'après-midi était belle. Cependant le pavé était gras, les gens rares et pressés encore. Lui, suivait chaque homme du regard avec attention et le lâchait une fois hors de vue pour revenir à un nouveau passant. C'était d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, empêtrés dans leurs vêtements raides, et une petite fille à gros nœud rose, aux souliers noirs vernis. Derrière eux une mère en robe de soie marron, bête monstrueuse entourée d'un boa, un père plus distingué, une canne à la main. (OC I, p. 1114)

L'Étranger

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'étaient d'abord des familles allant en promenade, deux petits garçons en costume marin, la culotte au-dessous du genou, un peu empêtrés dans leurs vêtements raides, et une petite fille avec un gros nœud rose et des souliers noirs vernis. Derrière eux, une mère énorme, en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. Il avait un canotier, un nœud papillon et une canne à la main. En le voyant avec sa femme, j'ai compris pourquoi dans le quartier on disait de lui qu'il était distingué. (OC I, p. 152)

Le Premier Homme

La rue connaissait maintenant l'animation du dimanche matin. Les ouvriers, avec leurs chemises blanches fraîchement lavées et repassées, se dirigeaient en bavardant vers les trois ou quatre cafés qui sentaient l'ombre fraîche et l'anis. Des Arabes passaient, pauvres eux aussi mais proprement habillés, avec leurs femmes toujours voilées mais chaussées de souliers Louis XV. Parfois des familles entières d'Arabes passaient, ainsi endimanchées.

L'une d'elles traînait trois enfants, dont l'un était déguisé en parachutiste. Et justement la patrouille de parachutistes repassait, détendus et apparemment indifférents. C'est au moment où Lucie Cormery entra dans la pièce que l'explosion retentit. (OC IV, p. 784)

Petite parenthèse pour remarquer une différence entre les deux premiers extraits et celui du roman de la maturité, la présence des arabes parmi les habitants du quartier et les premiers signes de la guerre de l'Algérie.

Camus a aussi prévu un troisième chapitre nommé « L'Absurde » qui aurait possiblement donné une plus grande ampleur à l'expérience d'étrangeté avec la mère à lier l'indifférence de la mère à la maladie de son fils (cf. OC I, p. 92-93). Mais nous envisageons aussi un possible approfondissement au thème de la vieillesse telle quelle figure déjà aux voix et qu'il reprend en résumant le sentiment de Jean de la façon suivante : « Pour Louis, l'idée de la vieillesse le paralysait et suffisait à lui faire prendre conscience de cette solitude qu'il y a dans toute douleur. » (OC I, p. 90) La vieillesse lui réveille aussi une sorte de dégoût physique, dont l'écho s'entendra jusqu'à Jacques, obligé de partager le lit avec sa grand-mère, l'odeur de la chair âgée et les grosses veines déformaient les pieds lui dégoûtaient. Nous pensons aussi que l'expérience de la maladie aurait contribué à ce développement de

l'absurde, puisque le personnage sera confronté à la condition de l'homme qui est celui d'un condamné à mort¹⁷¹.

Le second plan de « Louis Raingeard » est plus élaboré :

I. Le Q < uartier > P < auvre >
 Chap. I. Le point de crise
 Chap. II. La lente désagrégation qui mis cette femme face à face avec son fils
 Mort de la grand-mère
 Maladie du fils
 Séparation d'avec le frère
 Chap. III. Expérience parallèle du fils rejeté par deux choses :
 Abandon de la vieille femme du palier
 Mort du vieil oncle
 Seuls aux deux bouts de la ville – Se voyant de temps en temps
 2 infinis
 II. La M < ère > et le F < ils >
 Premier point de compréhension
 Attirance incurable
 III. Le Denier retranchement
 Le Retour à l'essai : 8 jours
 Symbole
 La vieille Le vieux
 Départ (OC I, p. 1225)

Il est étonnant d'observer dans ces plans datant de 1934-1936 qu'ils contiennent déjà en germe les gros traits du roman de la maturité, dont l'organisation mettra en relief le rapport entre la mère et le fils, surtout à l'enfance, et l'attirance incurable du fils vers elle. Bien que chez *Le Premier Homme*, cette attirance se dépouillera un peu de son aspect négatif - chez « Louis Raingeard », au contraire, la mère est la glu du piège, l'idée qui enrobe tout (OC I, p. 92) – pour se transformer dans une sorte de foi bienfaisante, dont la douceur de la mère est le signe majeur.

Le plan pour le texte de jeunesse prévoit aussi l'éloignement et le retour à elle, or *Le Premier Homme* s'achève au début de la jeunesse du personnage et Camus prévoit dans une note que l'adolescent quittera la maison familiale pour coucher seul (OC IV, p. 930). Nous pensons ainsi que dans le roman l'éloignement de la mère sera aussi géographique (d'où le retour chez la mère) que spirituel : Jacques courra le monde, et comme Don Juan passant de femme en femme, il se jettera dans un univers des femmes qui différemment de la mère pauvre, ne lavent ni repassent. (OC IV, p. 774) Les notes des chemises « Jessica, Véra » et

¹⁷¹Bien que ces thèmes seront développés dans *Le Mythe de Sisyphe* des années après, nous connaissons un texte « Sans lendemain » daté de mars 1938 qui montre toute la portée personnelle de cette découverte de l'absurde à la jeunesse : Citation (OC I, p. 1198)

« Le Bûcher, Obscur à soi-même » nous offrent un aperçu : l'amour des femmes est lié au désir physique, mais aussi à l'infidélité, à la souffrance et au déchirement. Plusieurs notes planifient un retour à la mère, la seule femme qu'il n'a jamais trahi, mais nous revenons sur ce sujet.

Le plan de jeunesse prévoit également la référence à la mort de la grand-mère et la maladie du fils, sujet que nous déploierons dans les points suivants. Puisque Louis est un adolescent, ce plan aide à se faire une idée du possible chemin que *Le Premier Homme* aurait pris.

Ces deux plans anciens, se cristallisent dans le plan qui figure dans la note de 1935, où les éléments ont été condensés :

Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement de la mère et du fils.
Ceci dans le général.

À préciser, tout se complique :

- 1) Un décor. Le quartier et ses habitants.
- 2) La mère et ses actes.
- 3) Les rapports du fils et de la mère.

Quelle solution. La mère ? Dernier chapitre la valeur symbolique réalisée par la nostalgie du fils ??? (OC II, p. 796)

Par ce plan, nous apprenons que le dernier chapitre envisage un possible un retour à la mère comme la solution au problème qu'il a nommé au début de la note : le sentiment bizarre que le fils porte à la mère.

2.4.2 L'élargissement des premières scènes

Dans notre premier chapitre, à partir des thèmes de la pauvreté et de la mère, nous avons déjà remarqué comment Camus se profite de ses premiers écrits en les récupérant. En effet, se nous nous rappelons de la scène fondamentale de l'étrangeté de la mère qui est réécrite plusieurs fois en devenant un vrai thème privilégié de l'univers camusien - ainsi que le thème de la matinée chez Proust - nous pensons moins à une réutilisation textuelle (le cas d'une copie tout simplement), mais à des thèmes clés qui voyagent, d'un bout à l'autre de l'œuvre, dans la spirale du processus de création camusien. Dans ce point, notre but est de montrer certaines scènes et thèmes que se répètent et comment elles prennent nouvelle place dans le roman. En effet, il s'agit d'un approfondissement et d'un élargissement de ces scènes fondamentales. Ainsi, nous aimerons penser aux écrits de jeunesse comme une sorte de

première ébauche du roman de la maturité. En la reprenant, Camus accomplit la tâche qu'il eût envisagé à la préface et dont nous avons déjà traité : la réécriture.

Il s'agit vraiment des « deux ou trois images fondamentales » qui se sont révélées au jeune homme qui était Camus et qui se sont déployées au long de son œuvre jusqu'au *Premier Homme*. Bien qu'au roman il est sujet de plusieurs souvenirs d'enfance, le narrateur n'est pas sûr qu'ils soient vraiment fidèles. Ce qu'il sait ce que certaines « images privilégiées » sont restées et qu'elles sont fondamentales parce qu'elles sont liées à la famille (OC IV, p. 822). Nous l'aborderons davantage dans notre troisième partie, mais nous voulions juste faire remarquer ici ce processus selon Camus élit quelques expériences vécues à son enfance et à sa jeunesse à partir d'une portée symbolique qu'il y semble percevoir. Ces expériences se transforment en « cellules » littéraires qu'il va utiliser pour créer et pour enrichir ses textes. Comme toutes cellules, parfois elles grandissent et se multiplient. Il est étonnant aussi d'observer dans ces premiers textes le peu de place que Camus fait à l'imagination¹⁷² en puisant tout le matériel brut dans le vécu, la grande réussite du roman mûr a été donc de savoir placer ces « cellules » issues du vécu dans un grand cadre de fiction, tandis que dans les écrits de jeunesse, elles s'accumulaient une après l'autre.

Par exemple, dans les textes de jeunesse, le noyau familial est déjà composé par la grand-mère, la fille et ses deux enfants et les deux oncles : la grand-mère est rude et dominatrice, la fille infirme et faible, l'oncle muet, le frère aîné travaille dans les assurances et le cadet poursuit ses études (Cf. « Les Voix du quartier pauvre, OC I, p.7 et « Louis Raingeard »). À travers *Le Premier Homme*, Camus va remplir les vides de cette présentation succincte par la description de la vie quotidienne du foyer et la complexité du rapport entre les membres de la famille. Le chemin qui amène la famille pauvre de la campagne au quartier

¹⁷² Par maintes reprises Camus va parler du rôle ou du manque de l'imagination dans son processus créatif, par exemple, « Je n'aurais pu en parler si je ne l'avais pas vécu ; je n'ai aucune imagination. » (cité par Roger Quilliot, *Essais II*, p. 1610) Ou encore : « Ce qui me gêne dans l'exercice de la pensée ou la discipline nécessaire à l'œuvre, c'est l'imagination. J'ai une imagination dérégulée, sans mesure, un peu monstrueuse. Difficile de savoir le rôle énorme qu'elle a joué dans ma vie. Et pourtant je ne me suis aperçu de cette particularité personnelle qu'à l'âge de trente ans. Quelquefois dans le train, l'autobus, les heures qui traînent et je m'empêche de m'égarer dans des jeux d'images, des constructions qui me paraissent stériles. Fatigue d'avoir à constamment redresser la pente de la pensée, à la ramener vers ce dont j'ai besoin qu'elle se nourrisse, un moment vient où je me laisse aller, couler serait plus juste : les heures filent comme l'éclair et je suis arrivé avant de m'en être rendu compte. » (OC II, p. 983)

pauvre, présenté de façon succincte dans « Le Courage »¹⁷³, sera pleinement développé dans *Le Premier Homme*, en faisant une vraie généalogie de la branche maternelle de la famille¹⁷⁴.

Aux premiers textes, la référence à la mort du père est aussi brève, on sait seulement qu'il est mort au champ d'honneur et qu'on envoie à la veuve l'éclat d'obus et la médaille dorée et la croix de guerre qui sont accrochés sur le mur dans un cadre. Au *Premier Homme*, le personnage essaie de comprendre et d'imaginer ce qui a été ce mort à la guerre, l'éclat d'obus qui avait ouvert sa tête et les jours passés à l'hôpital avant de mourir et met en scène le moment où mère et grand-mère reçoivent la mauvaise nouvelle¹⁷⁵. On découvre également par le roman que l'éclat d'obus envoyé à la mère, ainsi que les lettres du front envoyées par le mari, sont conservés en toute simplicité dans une boîte à biscuit dans l'armoire.

Le fait bouleverse l'ordre familial puisque la mère émancipée par le mariage doit revenir « docilement » (cf. « Les voix du quartier pauvre ») comme une bête qui s'est égarée, et se soumettre de nouveau à l'autorité de la mère : désormais elle travaillera et donnera tout son argent à sa mère qui élèvera ses petits-enfants brutalement. La mère, aussi soumise, ne peut pas défendre ses enfants, sinon faire signaler à sa mère de ne les pas frapper trop fort, surtout à la tête (cf. « Louis Raingeard » OC I, p.77). Au roman, devant la violence de la grand-mère, la douce et faible mère n'aura autre réaction que blâmer gentiment ses enfants ou les consoler¹⁷⁶.

¹⁷³ « Elle n'avait jamais trompé son mari et lui avait fait neuf enfants. Après sa mort, elle avait élevé sa petite famille avec énergie. Partis de leur ferme de banlieue, ils avaient échoué dans un vieux quartier pauvre qu'ils habitaient depuis longtemps. » (OC I, p. 45)

¹⁷⁴ Pour la généalogie, voir note 12 de la première partie, cet extrait se termine par la description du foyer des grands-parents : « Elle lui fit neuf enfants, dont deux moururent en bas âge, pendant qu'une autre n'était sauvée qu'au prix de l'infirmité et que le dernier naissait sourd et quasi muet. Dans la petite ferme sombre, sans cesser de faire sa part du dur travail commun, elle élevait sa couvée, un long bâton près d'elle quand elle était assise au bout de la table, ce qui la dispensait de toute vaine observation, le coupable étant immédiatement frappé sur la tête. Elle régnait, exigeant le respect pour elle et son mari, à qui les enfants devaient dire vous, selon l'usage espagnol. Son mari ne devait pas jouir longtemps de ce respect : il mourut prématurément, usé par le soleil et le travail, et peut-être le mariage, sans que Jacques ait jamais pu savoir de quelle maladie il était mort. Restée seule, la grand-mère liquida la petite ferme et vint s'installer à Alger avec les enfants les plus jeunes, les autres étant mis au travail dès l'âge de l'apprentissage. » (OC IV, p. 760)

¹⁷⁵ Le maire raconte aux femmes que Lucien Cormery était mort « au champ d'honneur et que la France qui le pleurait en même temps qu'elle était fière de lui. » (OC IV, p. 782)

¹⁷⁶ « Mais la grand-mère passait derrière lui, prenait derrière la porte de la salle la cravache grossière, dite nerf de bœuf, qui y pendait et lui cinglait les jambes et les fesses de trois ou quatre coups qui le brûlaient à hurler. Un peu plus tard, la bouche et la gorge pleines de larmes, devant son assiette de soupe que l'oncle apitoyé lui avait servie, il se tendait tout entier pour empêcher les larmes de déborder. Et sa mère, après un rapide regard à la grand-mère, tournait vers lui le visage qu'il aimait tant : « Mange ta soupe, disait-elle. C'est fini. C'est fini. » C'est alors qu'il se mettait à pleurer. ». « Oui, toute sa vie, elle avait gardé le même air craintif et soumis, et cependant distant, le même regard dont elle voyait, trente ans auparavant, sans intervenir, sa mère battre à la cravache Jacques, elle qui n'avait jamais touché ni même vraiment grondé ses enfants, elle dont on ne pouvait douter que ces coups ne la meurtrissaient aussi mais qui, empêchée d'intervenir par la fatigue, l'infirmité de l'expression et le respect dû à sa mère, laissait faire, endurait à longueur de jours et d'années, endurait les coups pour ses enfants [...] » (OC IV, p.771)

Les effets de ce retour sur la vie de la mère et de l'enfant occuperont une grande place dans le roman¹⁷⁷, en effet, la libération de ce tyran coïncide avec les premiers pas à naissance de Jacques comme un homme¹⁷⁸, comme il avait prévu dans une note du cahier bleu : « Le jour où la grand-mère abdique devant le bras levé de l'enfant elle mourut plus réellement que quatre ans plus tard. » (OC IV, p. 948) Dénouement qui avait été déjà prévu au feuillet VI, c'est-à-dire, le rapport de la mort de grand-mère et la mort de l'enfant qu'il avait été (OC IV, p. 921).

Après la mort de la grand-mère le foyer est dissous : un des fils se marie et l'autre, malade, va habiter avec un autre oncle. Il ne reste que la mère et son frère aussi demi-muet. Libérée de la présence autoritaire, la mère trouve un amant, un homme marié, dont la femme buvait, que lui apportait des petits cadeaux pendant qu'elle s'occupait de son linge. Son frère cependant lui empêche de voir son ami et finit par frapper l'homme (cf. « Les voix du quartier pauvre » OC I, p. 81). La méchanceté du frère est reprise dans « Louis Raingeard », mais cet épisode est évoqué de façon chiffrée : le frère intervient dans la vie privée de sa sœur, et elle finit pour lui abandonner après une dernière scène (OC I, p. 88). Mais un fragment rattaché essaie de reprendre cette histoire (OC I, p. 94). *Le Premier Homme* va reprendre cet épisode de façon succincte, mais en le plaçant avant la mort de la grand-mère (OC IV, p. 813). Dans le manuscrit, cependant, dans une note marginale, Camus signale que « le ménage Ernest/Catherine » aurait lieu après la mort de la grand-mère (voir folio 61), ce qui peut indiquer que cet extrait pouvait être encore déplacé et pleinement développé. Encore dans un possible référence à cette scène, à la fin du feuillet V, nous lisons « le fils qui fait respecter sa mère et frappe sur son oncle. » (OC IV, p. 920).

Ainsi, en ce que concerne le récit d'enfance, nous pouvons conclure que le noyau dur est déjà donné par les écrits de jeunesse, dans *Le Premier Homme*, Camus ne fait que l'élargir.

¹⁷⁷ C'est la grand-mère qui prend en main l'éducation des enfants

¹⁷⁸ « Bien des choses d'ailleurs commençaient à ce moment de l'arracher à l'enfant qu'il avait été. Et si, un jour, lui qui avait jusque-là accepté patiemment d'être battu par sa grand-mère comme si cela faisait partie des obligations inévitables d'une vie d'enfant, lui arracha le nerf de bœuf des mains, soudainement fou de violence et de rage et si décidé à frapper cette tête blanche dont les yeux clairs et froids le mettaient hors de lui que la grand-mère le comprit, recula et partit s'enfermer dans sa chambre, gémissant certes sur le malheur d'avoir élevé des enfants dénaturés mais convaincue déjà qu'elle ne battrait plus jamais Jacques, que jamais plus en effet elle ne battit, c'est que l'enfant en effet était mort dans cet adolescent maigre et musclé, aux cheveux en broussailles et au regard emporté, qui avait travaillé tout l'été pour rapporter un salaire à la maison, venait d'être nommé gardien de but titulaire de l'équipe du lycée et, trois jours auparavant, avait goûté pour la première fois, défaillant, à la bouche d'une jeune fille. » (OC IV, p.909)

2.4.3 Adolescence et jeunesse

Le texte inachevé par sa nature même ne délivre pas le chercheur de se poser des questions sur le dénouement de l'histoire. Ces questions-là resteront à jamais sans réponse notamment si l'auteur est déjà mort, néanmoins, des indices laissés par lui, nous permettent d'entrevoir les possibles que l'œuvre a expérimentés. Cela est possible grâce aux notes, dont il était question dans les points précédents.

Pour parler de ces possibles, nous prenons par appui le plan le plus détaillé du roman qui figure dans le cahier jaune et qu'il nous semble être un des derniers en effet :

1re Partie Les Nomades

- 1) Naissance dans le déménagement. 6 mois après la guerre.
L'enfant. Alger, le père en zouave coiffé d'un canotier montait à l'attaque.
- 2) 40 ans après. Le fils devant le père au cimetière de Saint-Brieuc. Il retourne en Algérie.
- 3) Arrivée en Algérie pour « les événements ». Recherche.
Voyage à Mondovi. Il retrouve l'enfance et non le père.
Il apprend qu'il est le premier homme.

2e Partie Le Premier Homme

L'adolescence : Le coup de poing¹⁷⁹
Sport et morale
L'homme : (Action politique (l'Algérie), la Résistance)

3e Partie La Mère

Les Amours
Le royaume : le vieux camarade de sport, le vieil ami, Pierre, le vieux maître et l'histoire de ses 2 engagements
La mère
Dans la dernière partie, Jacques explique à sa mère la question arabe, la civilisation créole, le destin de l'Occident. « Oui, dit-elle, oui. » Puis confession complète et fin. (OC IV, p. 937)

D'après les 144 pages du manuscrit que Camus nous a légué, il n'a pu développer que cette première partie qu'il aurait intitulé « Les Nomades », mais qui finalement prend le titre « Recherche du père ». Dans le manuscrit, cette première partie, se partage en deux, et c'est

¹⁷⁹ C'est dans le chapitre sur l'oncle que nous trouvons peut-être l'explication à la mention « coup de poing » qui apparaît dans le premier plan : il s'agissait de Etienne/Ernest qui admirant le succès de Jacques en classe, frottait le crâne de l'enfant avec ses mains dures « L'a la bonne tête, celui-là. Dure (et il frappait sa propre tête de son poing épais), mais bonne. » (OC IV, p. 800)

cette seconde moitié, qui aborde le thème de l'enfance, qui va être intitulée « Le fils ou le premier homme ». En effet, l'histoire de Jacques se ferme sur le passage de l'enfance à l'adolescence, qui résume dans quelques belles lignes les changements que le garçon venait de subir : il était devenu un adolescent maigre et musclé, fier d'avoir rapporté de l'argent à la maison, d'avoir été nommé gardien du but et d'avoir goûté pour la première fois les lèvres d'une jeune fille. (OC IV, p. 910). Ici commencerait vraiment la naissance « du premier homme », et il n'est pas gratuit que dans le premier plan composé pour le roman, en 1953, Camus aurait prévu une troisième partie nommée « L'éducation d'un homme » (OC IV, p. 1174)¹⁸⁰, ou encore « Les années du bonheur » (OC IV, p. 1170), d'après un plan suivant. Ces années heureuses et innocentes¹⁸¹, comme nous le verrons dans notre quatrième partie, seront rompues, en 1939, par l'Histoire écrasante.

D'après les plans pour le roman, nous apprenons que l'histoire de Jacques déboucherait sur son adolescence et sa jeunesse. La table de matières composée pour le roman prévoyait déjà la page 145, dont le chapitre serait « L'adolescent » (voir annexes) Le chapitre « Jeudi et vacances » néanmoins abordait déjà quelques points prévus pour l'adolescence du personnage, mais d'autres sont restés sans développement.

Les feuillets V et VI qui ont été retrouvés à la fin du manuscrit, nous indiquent avec plus de détails ce qui aurait été ce nouveau chapitre. Le premier plan figure au feuillet 5 :

(OC IV, p. 920)

Il fait mention ici aux jeudis à Kouba thème qui a été exploré dans le chapitre cité au-dessus : dans des jours de congé, Jacques allait jouer à Kouba, où se trouvait la maison des invalides de la guerre 14-18. Ainsi, nous pouvons affirmer que les derniers souvenirs racontés au roman se situent à cette période floue du passage de l'enfance à l'adolescence. Par ce plan,

¹⁸⁰ Rappelons-nous que le titre de la première chemise est bien « Education ». Dans une entrevue accordée en 1954, demandé sur son nouveau projet de roman, il le décrit de la façon suivante : J'imagine donc un 'premier homme' qui part à 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. » (Franck Jottrand, "Entretien avec Albert Camus", La Gazette de Lausanne, 27-28 mars 1954, p.9.)

¹⁸¹ « Ah ! l'innocence des premiers actes ! » s'exclame Camus au plan de 1953. (OC IV, p. 1174)

il prévoit d'autres thèmes dont l'écriture, il nous semble, aurait se s'accomplit au long d'une semaine. Le plan suivant, au feuillet VI, introduit de nouveaux thèmes encore et confirme l'emploi du temps de l'écriture :

(OC IV, p. 921)

Ces thèmes seront explorés de façon plus détaillée dans les points suivants

2.4.3.1 L'univers de la jeunesse : sport, études et amours

Bien que la mort ait empêché Camus de continuer sur le plan qu'il avait entrepris pour son roman, il nous a laissé encore une toute petite partie qui nous montre comment ce grand chapitre sur l'adolescence aurait été commencé : par la description d'un match de football. Ce petit extrait qui remplit une demi-page a été transcrit et figure dans l'édition de la Pléiade comme ledit Feuillet VIII (voir annexe), mais il nous semble vraiment une continuation du manuscrit, puisqu'il s'agit du même type de feuille employée pour la composition du manuscrit et il diffère d'une simple note par une mise en récit très accrue. Notre hypothèse s'appuie sur le plan cité au-dessus où Camus prévoyait une partie sur « Sport et morale » et sur les deux plans des feuillets où le thème du sport revient¹⁸².

¹⁸² En effet, la pente du petit Jacques pour le football figure déjà dans le manuscrit lorsqu'il se montre un grand joueur aux moments de la récréation : « Quant aux jeux, il s'agissait surtout du football, et Jacques découvrit dès les premières récréations ce qui devait être la passion de tant d'années. Les parties se jouaient à la récréation qui suivait le déjeuner au réfectoire et à celle d'une heure qui séparait, pour les internes, les demi-pensionnaires et les

Il n'est pas gratuit que dans le plan le sport soit lié à la morale, car c'est sur le terrain que Camus avoue avoir appris ses premières leçons¹⁸³. Il est bien connu que Camus était joueur, lorsqu'il était encore un lycéen, il devient le gardien du but de l'équipe junior du RUA (Racing Universitaire Algérois), d'ailleurs, l'image de couverture du *Premier Homme*, est une photo de Camus avec son équipe.

Par cette suite de l'œuvre, il nous devient évident que non seulement l'enfance pauvre a joué son rôle pour la constitution de Camus comme intellectuel et comme écrivain, mais que d'autres expériences vécues à son adolescence et notamment à sa jeunesse sont aussi capitales, c'est ici qui s'accomplit « l'éducation de l'homme »¹⁸⁴. En effet, en réponse à une question à propos des expériences qui ont donné origine à son œuvre, il avait fait signaler que : « Oui, il y a eu le soleil et la pauvreté. Puis le sport, où j'ai appris mes seules et vraies leçons de morale. Ensuite la guerre et la résistance. » (OC IV, p. 585) Nous nous pencherons sur ces deux derniers thèmes dans la quatrième partie de la thèse.

La référence au « bachot » indique que Camus envisageait de prendre en compte la période de sa classe préparatoire et de son baccalauréat. Il entre en classe de Philosophie à l'automne 1930 et c'est à ce moment qu'il connaît Jean Grenier¹⁸⁵, qui apparaît dans le roman sous le nom de Malan.

À propos des amours enfantines et des amitiés de la jeunesse, Camus n'a pas fait trop de références dans ses premiers textes, mais ces deux notes que figurent dans le cahier de travail composé pour *Le Premier Homme* établissent la liaison entre l'expérience de l'amour et un temps de dénuement devant la nature :

Jeunesse sur les plages. Après les journées pleines de cris, de soleil, de violents efforts, de désir sourd ou éclatant. Le soir tombe sur la mer. Un martinet crie haut dans le ciel. Et l'angoisse lui serre le cœur. (OC IV, p. 937)

externes surveillés, la dernière classe de 4 heures. [...] C'est sur ce terrain que Jacques, qui parlait déjà d'égal à égal avec les meilleurs élèves de la classe, se faisait respecter et aimer aussi des plus mauvais, qui souvent avaient reçu du ciel, faute d'une tête solide, des jambes vigoureuses et un souffle inépuisable. » (OC IV, p. 877)

¹⁸³ « Pour moi je n'ai connu que dans le sport d'équipe, au temps de ma jeunesse, cette sensation puissante d'espoir et de solidarité qui accompagne les longues journées d'entraînement jusqu'au jour du match victorieux ou perdu. Vraiment le peu de morale que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre qui resteront mes vraies universités. » (« Pourquoi je fais du théâtre ? », 1959, OC IV, p. 607) Dans une réponse, il révèle quelle a été cette morale lui a fourni le sport : « L'obéissance loyale à une règle de jeu définie en commun et accepté librement. » (OC IV, p. 661)

¹⁸⁴ La chemise « Education » d'ailleurs apporte deux notes sur le thème : « Id. Le football et le communisme, deux sports. La chair (les bals et la danse) » et le mot « Sport » mis en relief par un double soulignement. (OC IV, p. 950)

¹⁸⁵ Selon Lottman : « Pour Camus et ses camarades de classe, cet obscur professeur représentait leur premier lien, et le plus solide, avec le monde des livres et les idées d'outre-Algérie. Peu imbu de lui-même mais plein de savoir-faire, sorte de jésuite laïque, il fut sans aucun doute le plus remarquable de tous les professeurs que Camus ait connus. » (2013, p. 92)

Amours adolescents sur la plage – et le soir qui tombe sur la mer – et la nuit d'étoiles. (OC IV, p. 937)

Dans ce sens, il est intéressant de renvoyer aux essais de *Noces* pour se faire une idée de ce que pourrait avoir été cette partie. Pour Camus, la jeunesse s'est toujours liée à la jouissance du corps, aux bonheurs faciles et à la sensualité innocente¹⁸⁶.

Au sujet des allées des jasmins, nous pouvons saisir sons sens à partir d'une note des *Carnets* placée entre celles de 1955 à propos du *Premier Homme* (lors de son séjour à Alger) où l'odeur des fleurs fait le lien entre le présent et le passé de sa jeunesse : « Beauté d'Alger au matin. Les jasmins dans le jardin du St Georges. Les respirer m'emplit de joie, de jeunesse. La descente sur la ville, fraîche, aérée. La mer au loin étincelante. Bonheur. » (OC IV, p. 1218) Camus fait ici allusion aux allées des jasmins du luxuriant Jardin Botanique qui cerne l'hôtel Saint Georges (qui existe jusqu'à aujourd'hui, sous le nom d'hôtel El Djazair) au centre-ville d'Alger. En effet, l'hôtel d'architecture arabo-mauresque se situe en haut du terrain et en suivant le jardin en ligne droite on arrive à la mer. Il nous semble que Camus ait développé une partie de ce thème dans le manuscrit du *Premier Homme*, car il va évoquer ce lieu sous le nom de « jardin d'essai » dans une assez belle description :

Puis, bousculés par les camionneurs, ils couraient vers l'immense jardin où l'on cultivait les essences les plus rares. Dans la grande allée qui ouvrait jusqu'à la mer une grande perspective de bassins et de fleurs, ils prenaient des airs de promeneurs indifférents et civilisés sous le regard méfiant des gardes. Mais, à la première allée transversale, ils prenaient leur course vers la partie est du jardin, à travers des files d'énormes palétuviers, si serrés qu'il faisait presque nuit à leur ombre, vers les grands arbres à caoutchouc [...] (OC IV, p. 768)¹⁸⁷

Mais comme nous pouvons observer, la référence aux allées de jasmin disparaît de cette version. Mais c'est une note des *Carnets* récupérée dans le dossier du *Premier Homme* qui établit le rapport entre le temps de jeunesse et la référence aux hauts quartiers et l'odeur des fleurs : « Chèvrefeuille, son odeur est liée pour moi à Alger. Elle flottait dans les rues qui

¹⁸⁶ Voir notamment l'essai « Été à Alger » : « Les hommes trouvent ici pendant toute leur jeunesse une vie à la mesure de leur beauté. Et puis après, c'est la descente et l'oubli. Ils ont misé sur la chair, mais ils savaient qu'ils devaient perdre. À Alger, pour qui est jeune et vivant, tout est refuge et prétexte à triomphes : la baie, le soleil, les jeux en rouge et blanc des terrasses vers la mer, les fleurs et les stades, les filles aux jambes fraîches. » (OC I, p. 119)

¹⁸⁷ Nous offrons à notre lecteur, en annexe, une image de ce jardin pour qu'on puisse avoir une idée de cette superbe descente.

montaient vers les hauts jardins où des jeunes filles nous attendaient. Vignes, jeunesse... » (OC IV, p. 1197 et p. 951)

Quant aux « hauts quartiers », Camus fait référence à la géographie de la ville d'Alger où les quartiers plus riches se plaçaient en haut¹⁸⁸. Les « hauts quartiers » représentent pour l'enfant qui est Jacques le monde des riches et de la culture, puisque le lycée et la bibliothèque s'y trouvaient :

Mais, à peu près au moment où ils entraient au lycée, on installa une bibliothèque municipale dans le quartier, à mi-chemin de la rue où habitait Jacques et des hauteurs où commençaient des quartiers plus distingués avec des villas entourées de petits jardins, pleins de plantes parfumées qui croissaient vigoureusement sur les pentes humides et chaudes d'Alger. Ces villas entouraient le grand parc du pensionnat Sainte-Odile, pensionnat religieux où l'on n'accueillait que des filles. C'est dans ce quartier, si près et si loin du leur, que Jacques et Pierre connurent leurs émotions les plus profondes (dont il n'est pas temps encore de parler, dont il sera parlé, etc.). La frontière entre les deux univers (l'un poussiéreux et sans arbres, où toute la place était réservée aux habitants et aux pierres qui les abritaient, l'autre où les fleurs et les arbres apportaient le vrai luxe de ce monde) était figurée par un boulevard assez large planté sur ses deux trottoirs de superbes platanes. L'une de ses rives en effet était longée de villas et l'autre de petits immeubles bon marché. La bibliothèque municipale fut installée sur ce marché. (OC IV, p. 890)

Le narrateur fait ici distinction entre deux mondes : pendant que celui des pauvres est dépourvu d'ornements parce qu'il faut avant tout survivre, celui des riches fait place à la beauté. Les jardins des villas, avoue Camus dans une note, était un monde il se sentait vraiment exilé¹⁸⁹. Ainsi, d'après ce que nous avons discuté dans notre premier chapitre, il n'est pas gratuit que le jeune écrivain voit le monde de la création comme un jardin où il veut de toutes ses forces pénétrer, car il s'agit de pénétrer au monde de la beauté qui représente pour lui la plus haute expression de l'art¹⁹⁰.

Finalement, c'est peut-être en opposition aux « les hauts quartiers », appelés aussi « le quartier des villas » que Camus va forger l'expression « quartier pauvre ». En 1933, lorsqu'il est un jeune homme de 20 ans, il passe à habiter sur les hauteurs d'Alger, à l'Hydra où il va

¹⁸⁸ A propos de la géographie de la ville : la ville d'Alger s'est construite devant la mer, auprès des collines. Avec le développement, les personnes plus riches ont battu de maisons de campagnes sur les hauteurs de la ville. Ces maisons au style mauresque étaient garnies par des grands jardins et des potagers. A partir des années 30, le quartier d'Hydra se modernise et reçoit les européens installés en colonie où des élégantes maisons vont être occupées par des avocats et de juges. Zagreus, le personnage riche de *La Mort Heureuse*, va habiter dans une villa aux hauteurs de la ville (OC I, p. 1106).

¹⁸⁹ « Les fleurs au-dessus des hauts murs, à Alger, dans le quartier des villas. Un autre monde dont je me sentais exilé. » (OC IV, p.1118)

¹⁹⁰ Voir notamment la discussion proposée par le chapitre « Création et révolution » de *L'Homme Révolté*.

continuer à loger après son mariage, en 1934¹⁹¹. Encore après son divorce, il y continue à habiter avec des amis dans ce qu'il appelait la « Maison devant le monde ». Il se peut alors qu'il abordasse ces années de jeunesse vécues à cet endroit, ce qu'il avait d'ailleurs déjà fait avec le personnage Patrice Mersault de *La Mort Heureuse*.

2.4.3.2 La maladie, l'oncle

Outre les plans cités au-dessus le thème de la maladie est bien prévu par une note marginale dans le manuscrit au début de la deuxième partie :

Commencer ou bien par le
départ au lycée et la suite
dans l'ordre
ou bien par une
présentation de l'adulte monstre
et revenir ensuite sur la période
départ au lycée → maladie.

101

Par le chemin suivi par l'histoire, nous pouvons affirmer que l'écrivain choisit la première option de suivre un ordre chronologique qui l'emmènerait aussi à la découverte de la maladie en 1930, en passant par la période éblouissante du sport, des amours et de la jouissance, dont nous avons fait mention au-dessus. Il s'agit bien d'une expérience personnelle : à 17 ans, à 1930 donc, le jeune homme Albert se découvre tuberculeux et sa vie change complètement, jusque-là tout son univers de garçon à Alger était centré sur le football, les baignades à la mer, la natation, les sorties avec les copains. Après, il doit s'écarter absolument de toute activité, il arrive même à quitter la maison familiale pour habiter chez un oncle plus aisé qui pouvait le mieux nourrir. C'est bien à cet oncle-là, Gustave Acault, qui fait référence dans le plan cité au point précédent. Mais cette maladie, ne lui a fait connaître l'amertume, au contraire, elle lui a favorisé une certaine liberté du cœur et c'est justement cette liberté qui a favorisé son entrée en littérature. (OC I, p. 54) C'est pendant cette période de convalescence qu'il va trouver le loisir nécessaire à la lecture¹⁹² et puis à l'écriture¹⁹³. À ce

¹⁹¹ Il est possible que Camus considère de reprendre au roman son rapport avec Simone, d'après une note de la chemise « Education » : « Simone. Il ne peut la prendre pendant un an. Et puis la fuite et cela déclenche tout. » (OC IV, p.951)

¹⁹² « Je me mis à lire vraiment. Une heureuse maladie m'avait détaché de mes plages et de mes plaisirs. [...] De livres en revêries, je découvrais peu à peu, seul, ou grâce à l'amitié, des espaces nouveaux. » (OC III, p. 882)

sujet, Grenier remarque que « le seul service que pouvait lui rendre dans son adolescence la maladie, c'était de lui permettre parfois de travailler pour lui. À cet égard, disait-il, la maladie procure la vie de château. » (1968, p. 154)

Revenant aux contours que ce thème aurait pris au *Premier Homme*, une note de travail du cahier jaune essaye de résumer tous les aspects de cette expérience qui devraient être repris par l'histoire de Jacques : « Adolescence. Sa force de vie, sa foi dans la vie. Mais il crache le sang. La vie serait donc ça, l'hôpital, la mort, la solitude, cette absurdité. D'où la dispersion. Et tout au fond de lui : non, non, la vie est autre chose. » (OC IV, p. 942)

Parmi les thèmes envisagés pour cette troisième partie, celui de la maladie a été le plus amplement développé par Camus dans ses premiers écrits, ce que nous aide à penser sur comment l'histoire aurait pu se développer. Comme les thèmes de la pauvreté et du silence, la maladie est au même moteur et motif de son écriture. Le premier texte de Camus « L'hôpital du quartier pauvre » de 1933 essaie de raconter l'expérience que lui-même a vécue à l'hôpital Mustapha à Alger, où il n'a pu rester qu'une journée. Toute l'histoire est racontée sous un ton ironique, les hommes sont appelés « les malades » et comparés à une volée d'enfants qui sort de l'école. Ils sont décrits des hommes laids et osseux, sa conversation est parsemée de « rires, paroles brèves et toux ». L'ironie devient même dérision dans l'histoire du coiffeur qui essaie de se tuer en se jetant devant une voiture dont le chauffeur lui a chassé avec un coup de pied et de Jean Pères qui est mort parce qu'il était toujours sur sa femme. Il met aussi dans la bouche des malades des lieux communs « La tuberculose, c'est la seule maladie qu'on sache guérir. Seulement, il faut du temps » (OC I, p. 75), des phrases qui ne servaient que pour colorier d'espoir leur avenir incertain. C'est qu'il faut retenir de ce court texte, c'est qu'il est raconté par un narrateur qui paraît être au dehors de l'action, car le lecteur ne sait pas s'il est aussi un des malades. Il s'agit aussi d'une seule scène qui s'ouvre et se ferme sous un rideau, comme dans une scène de théâtre.

Cette même scène revient sur « Louis Raingeard », mais cette fois elle ne pas décrite de façon impersonnelle, mais vécue par un personnage dont l'histoire nous est résumée de la façon suivante :

¹⁹³ Dans la dernière note de son premier cahier, datée 1937, il formule une sorte de bilan de sa vie jusque-là et conclut qu'il ne souffre plus d'être seul (c'est-à-dire, d'être séparé de ceux qui sont en bonne santé) car il a trouvé une activité qui le remplit. Il s'écrit alors dans une sorte de jubilation : « Ecrire, ma joie profonde ! ». Comme remarque le narrateur de *La Recherche*, cette maladie « lui a rendu service », car en sentant qu'il mourait au monde, il a pu renaître par la création. Cependant, différemment de Proust, il découvre très tôt que l'art ne substitue pas la vie, mais elle se met à son service, mais nous y reviendrons.

Le fils cadet tomba malade. Des crachements de sang. « Mon fils s'en va de la poitrine » disait la mère, sans grande animation. Il en avait l'âge. Il avait dix-sept ans. Un de ses oncles se chargea de le soigner. On le mit pourtant à l'hôpital. Il ne put y rester plus d'une nuit. Mais il avait eu le temps, dans cette nuit de complète insomnie, dans les toux, les crachements, et les mauvaises odeurs, de sentir à quel point il était retranché du monde vivant où « les autres » sont en bonne santé. (OC I, p. 87)

C'est par ce texte que nous savons que c'est la mère qui vient chercher « Louis » à l'hôpital pour le ramener à l'oncle qui l'avait soigné (OC I, p. 88). La référence à l'oncle figure encore dans un fragment suivant du texte, c'est lui qui s'occupe de son neveu parce que sa mère ne s'occupait jamais cette maladie et à la limite elle avait une certaine indifférence : « Une chose encore que Louis ne s'était jamais expliquée, c'est l'attitude singulière de sa mère lors d'une maladie assez grave qui avait atteint son fils. Lors des premiers symptômes, des crachements de sang très importants, elle ne s'était guère effrayé [...] » (OC I, p. 92) Cette expérience est singulière à plusieurs égards, car l'adolescent découvre une vérité que sa jeunesse l'avait caché jusqu'alors : la mort est proche¹⁹⁴. Dans le dernier fragment de Louis Raingeard, écrit en forme de confession à la mère, le personnage s'épanche en première personne :

Je voudrais t'expliquer bien de choses, Mère. Et d'abord que je suis un malheureux. [...] et qu'on est toujours seul à souffrir ou à être bête. [...] Je sais maintenant que la vraie vie est la santé et que le corps est un moyen de connaissance. Je ne peux plus maintenant rétablir l'équilibre. Mère, je suis en malheureux. Un grand élan m'habitait et je sais maintenant ce que veut dire absurdité. (OC I, p. 95)

D'après ce que prévoyait la note du cahier jaune, la maladie serait liée au sentiment de l'absurdité à la mesure qu'elle réveille cette « révolte dans la chair » que *Le Mythe de Sisyphe* nous décrit (OC I, p. 228). Cette liaison apparaît clairement déjà dans l'essai « Le Vent à Djémila » de *Noces*¹⁹⁵ à travers un regard plus philosophique et devient le nœud de l'intrigue de *La Mort Heureuse* dont le personnage jeune et sportif¹⁹⁶ meurt d'une maladie du

¹⁹⁴ « Au plus grave de sa maladie, le docteur, le condamnant implicitement, il n'avait pas eu un seul doute. Au reste, la peur de la mort le hantait beaucoup [...] » (OC I, p. 92)

¹⁹⁵ « Je pense alors : fleurs, sourires, désirs de femme, et 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. » (OC I, p. 114)

¹⁹⁶ « Mersault marchait à grands pas, très grand et balançant des épaules larges et musclées. Dans sa façon de poser le pied sur le trottoir qu'il allait gravir, d'éviter d'un glissement des hanches la foule qui à certains moments l'entourait, on sentait un corps étrangement jeune et vigoureux, capable de porter son propriétaire aux extrémités de la joie physique. Au repos, il reposait son corps sur une seule hanche, avec une légère affectation de souplesse, comme un homme qui du sport avait appris le style du corps. » (OC I, p. 1109)

poumon¹⁹⁷. En effet, à l'époque de Camus la tuberculose n'avait pas de cure¹⁹⁸. L'idée d'une mort certaine est assimilée par le personnage Meursault de *L'Étranger* qui n'est plus un malade, mais un condamné à mort, ce que revient au même dans la pensée camusienne.

Par l'expérience de la maladie, Camus découvre la finitude de l'être et cela change profondément sa vie. Cette leçon de la mort, se transforme en même temps dans une leçon de littérature, mais principalement une leçon de philosophie. Ainsi, nous pouvons conclure que le germe de la pensée camusienne se trouve dans ses expériences personnelles, ainsi que le silence de la mère, la maladie est aussi liée au sentiment d'absurdité. Si Camus avait suivi ce chemin dans son roman, ce serait pour mettre en évidence cette origine personnelle dont se nourrit sa pensée¹⁹⁹. Et c'est la rencontre avec Grenier-Malan et la découverte des philosophes qui va épurer la pensée de son origine, en la traduisant en concepts²⁰⁰, tels l'absurde ou la révolte.

Revenons rapidement sur l'oncle : il n'apparaît dans les premiers textes que par ces deux petites mentions, mais en nous appuyant dans d'autres textes nous pouvons envisager les thèmes que Camus aurait pu explorer. Par maintes reprises, l'écrivain exhausse le rôle que cet oncle boucher et homme cultivé a eu dans ses premières rencontres avec la littérature, il lui présente Gide et ses *Nourritures Terrestres*²⁰¹.

¹⁹⁷ « Il toussa et cracha plusieurs fois normalement, quoique sa bouche gardât un goût de sang. Au lit, de longs frissons le saisirent. Il les sentait monter depuis l'extrémité du corps et se rejoindre dans les épaules comme deux filets d'eau glacée pendant que ses dents claquaient au-dessus des draps qui lui paraissaient mouillés. La maison lui semblait vaste et les bruits familiers qu'il entendait s'élargissaient jusqu'à l'infini comme s'ils ne rencontraient pas de mur qui mît un terme à leur résonance. Il entendait la mer comme un roulement d'eau et de galets, le battement de la nuit derrière ses grandes vitres et le cri des chiens aux fermes éloignées. Il eut chaud, rejeta les couvertures, puis froid, et les ramena. Dans ce balancement entre deux souffrances, cette somnolence et cette inquiétude qui le tirait du sommeil, il prit conscience soudain qu'il était malade. [...] Il ne voulait pas mourir comme un malade. Pour lui du moins il ne voulait pas que la maladie fût ce qu'elle est souvent, une atténuation et comme une transition vers la mort. Ce qu'il voulait encore inconsciemment, c'était la rencontre de sa vie pleine de sang et de santé avec la mort. Et non la mise en présence de la mort et de ce qui était déjà presque la mort. » (OC I, p. 1190-1191)

¹⁹⁸ Voir cette note des *Carnets* : « La sensation de la mort qui désormais m'est familière : elle est privée des secours de la douleur. La douleur accroche au présent, elle demande une lutte qui occupe. Mais pressentir la mort à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang, sans effort c'est être replongé dans le temps de façon vertigineuse : c'est l'effroi du devenir. » (OC II, p. 991)

¹⁹⁹ Comme il écrit dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquiescer celle de penser. » (OC I, p. 224)

²⁰⁰ Quelques critiques ont bien remarqué l'absence de philosophie dans *Le Premier Homme* et nous le rejoignons, car comme nous avons déjà remarqué c'était justement à cette liaison étroite entre philosophie et littérature que Camus voudrait fuir. Mais nous ajoutons à la fois que le roman est riche en philosophie parce que là se trouve la source de la philosophie camusienne, la source de l'absurde, de la révolte qui culmine dans la création de la pensée de midi qui n'est qu'un retour aux vérités apprises sous le soleil.

²⁰¹ D'après ce que Camus témoigne dans « Rencontres avec André Gide » : « Un oncle, qui avait pris en charge une partie de mon éducation, me donnait parfois de livres. Boucher de son état, et bien achalandé, il n'avait de vraie passion que pour la lecture et les idées. » (OC III, p. 881)

2.4.3.3 La mort de la grand-mère²⁰²

La référence à la mort de la grand-mère que figure au plan du feuillet VI, apparaît aussi par une petite mention au feuillet IV. Rappelons-nous que ce feuillet contient la frappe de la deuxième page des *Carnets* et c'est peut-être en récupérant cette note vers son dossier de travail que Camus note en marge de la note, de façon manuscrite, la mention à la mort de la grand-mère :

Important aussi xxxxxxxxxxxxxx le thème de la comédie.

Ce qui nous sauve de nos pires douleurs, c'est ce sentiment
d'être abandonné et seul, mais pas assez seul cependant pour que
"les autres" ne nous "considèrent" pas ^{dans} notre malheur. C'est xx ce ^{dans}
sens que nos minutes de bonheur sont ^{parfois celles} ~~de ces sentiments~~ où le
sentiment de notre abandon nous gonfle et nous soulève dans
une tristesse sans fin, Dans ce sens ^{souvent} aussi que le bonheur ^{(n'est que}
le sentiment apitoyé de notre malheur.

Frappant chez les pauvres - Dieu a mis la complaisance
à côté du désespoir comme le remède à côté du mal.

C'est la jonction des deux thèmes, la comédie et la mort, qui nous permet de saisir son sens. Le thème de comédie jouée devant la mort apparaît depuis les premiers écrits de Camus : le sujet du texte « Voilà ! Elle est morte... » de 1933 est la disparition de l'être aimé, le narrateur se pose la question de comment se conduire pendant l'enterrement et il comprend qu'il doit jouer la comédie : « Il lui faudrait hocher la tête douloureusement et chasser d'un geste machinal de la main le cruel souvenir. Il lui faudrait être un 'homme fini'. Et il sentait fort bien qu'il ne l'était pas du tout. » (OC I, p. 98) Dans un deuxième texte « Le Courage », de 1933 aussi, la même situation est vécue par un garçon devant la mort de sa grand-mère. Pour se faire une idée de comment ses thèmes auraient été explorés ensemble au roman, nous

²⁰² Est-ce qu'il s'agit d'une référence à Tolstoi ? Chez Camus la mort de la grand-mère marque la fin de l'adolescence ainsi que nous pouvons lire dans *Adolescence* qu'au chapitre « Grand-mère » qui raconte sa mort (Comme Camus, il s'étonne que Gache, la femme de chambre, pleure assez la mort de sa maîtresse, et avec un peu d'indifférence, songe à la fortune que la grand-mère va laisser) s'enchaîne le chapitre « Moi » qui commence justement par l'entrée à l'Université, ce qui marque donc la jeunesse.

faisons appel à ce grand extrait, qui avait d'ailleurs été utilisé dans le fragment « Louis Raingeard », de l'essai « L'Ironie » :

Et certes, cette femme ne manquait pas de qualités. Mais, pour ses petits-fils qui étaient à l'âge des jugements absolus, elle n'était qu'une comédienne. [...] Elle souffrait aussi de vomissements pénibles dus à une affection du foie. Mais elle n'apportait aucune discrétion dans l'exercice de sa maladie. Loin de s'isoler, elle vomissait avec fracas dans le bidon d'ordures de la cuisine. Et revenue parmi les siens, pâle, les yeux pleins de larmes d'effort, si on la suppliait de se coucher, elle rappelait la cuisine qu'elle avait à faire et la place qu'elle tenait dans la direction de la maison : « C'est moi qui fais tout ici. » Et encore : « Qu'est-ce que vous deviendriez si je disparaissais ! » Les enfants s'habituaient à ne pas tenir compte de ses vomissements, de ses « attaques » comme elle disait, ni de ses plaintes. Elle s'alita un jour et réclama le médecin. On le fit venir pour lui complaire. Le premier jour, il décela un simple malaise, le deuxième un cancer du foie, et le troisième, un ictère grave. Mais le plus jeune des deux enfants s'entêtait à ne voir là qu'une nouvelle comédie, une simulation plus raffinée. Il n'était pas inquiet. Cette femme l'avait trop opprimé pour que ses premières vues puissent être pessimistes. Et il y a une sorte de courage désespéré dans la lucidité et le refus d'aimer. Mais à jouer la maladie, on peut effectivement la ressentir : la grand-mère poussa la simulation jusqu'à la mort. Le dernier jour, assistée de ses enfants, elle se délivrait de ses fermentations d'intestin. Avec simplicité, elle s'adressa à son petit-fils : « Tu vois, dit-elle, je pète comme un petit cochon. » Elle mourut une heure après. Son petit-fils, il le sentait bien maintenant, n'avait rien compris à la chose. Il ne pouvait se délivrer de l'idée que s'était jouée devant lui la dernière et la plus monstrueuse des simulations de cette femme. Et s'il s'interrogeait sur la peine qu'il ressentait, il n'en décelait aucune. Le jour de l'enterrement seulement, à cause de l'explosion générale des larmes, il pleura, mais avec la crainte de ne pas être sincère et de mentir devant la mort. (OC I, p. 45-46)

En effet, il est impossible de lire ces lignes et de ne pas se rappeler l'indifférence de Meursault à l'enterrement de sa mère ou de son jugement où il sera accusé de ne pas avoir pleuré devant la morte²⁰³. Au *Premier Homme* cette scène aurait regagné ces contours originels en s'insérant dans l'expérience de Jacques Cormery, dont la grand-mère, tyran et parfois méchante aux yeux de l'enfant, n'aurait pas inspiré trop de sentiments à son petit-fils.

²⁰³ Cette réaction indifférente apparaît d'ailleurs dans *La Mort Heureuse* : « Dans le quartier, on plaingnit Mersault. On attendait beaucoup de l'enterrement. On rappelait le grand sentiment du fils pour la mère. On adjurait les parents éloignés de ne point pleurer afin que Patrice ne sentit point sa douleur s'accroître. On les suppliait de le protéger et de se consacrer à lui. Lui, cependant, s'habilla du mieux qu'il put et, le chapeau à la main, contempla les préparatifs. Il suivit le convoi, assista au service religieux, jeta sa poignée de terre et serra des mains. Une fois seulement, il s'étonna et exprima son mécontentement de ce qu'il y eût si peu de voitures pour les invités. Ce fut tout. Le lendemain, on put voir à l'une des fenêtres de l'appartement un écriteau : « À louer. » (OC I, p. 1112)

2.4.4 Le retour à la mère

Par le plan que nous avons cité dans le point précédent afin de traiter des possibles dénouements du roman, nous apprenons que la dernière partie sera écrite sous l'égide de la mère : « La mère/Dans la dernière partie, Jacques explique à sa mère la question arabe, la civilisation créole, le destin de l'Occident. « Oui, dit-elle, oui. » Puis confession complète et fin. » (OC IV, p. 937). En effet, dans ce chapitre, la mère serait envisagée comme une interlocutrice à qui il s'adresse pour la renseigner de l'histoire du monde et de la politique. Pas de dialogue cependant, puisque la mère, en gardant son caractère le plus fondamental, se borne à répondre « oui ». L'interlocution débouche sur la confession du fils déjà prévue par d'autres notes antérieures, par exemple, cette note qui commence par la mention « Roman Justice » et qui est recopie dans la chemise « Mère » des « Éléments » :

À la fin. Devant la mère pauvre et malade
 - Je suis bien tranquille pour toi, Jean. Tu es intelligent.
 - Non, mère, ce n'est pas cela. Je me suis trompé souvent et je n'ai pas toujours été un homme juste. Mais il y a une chose...
 - Bien sûr.
 - Il y a une chose, c'est que je ne vous ai jamais trahis. Toute ma vie, je vous ai été fidèle.
 - Tu es un bon fils, Jean. Je sais que tu es un très bon fils.
 - Merci, mère.
 - Non, c'est moi qui te remercie. Toi, il faut que tu continues. (OC II, p. 1018)

Or, qui dit confession dit faute et cet extrait nous renseigne sur la teneur de la faute que le fils croit avoir commis : l'injustice. Mais pas envers la mère à qui il assure avoir été toute la vie fidèle. Le drame de la scène ici ébauchée se sent encore plus fortement puisque la mère est malade et la confession prend tout l'aspect de derniers mots devant un lit de mort. Le motif de la « mère malade » à qui le fils se conduit revient dans une note de 1952 qui est recopiée dans la chemise « Mère » aussi ²⁰⁴ (OC IV, p. 959). En effet, la moitié des notes pour cette chemise sont redevables aux *Carnets* (voir appendice) et comme pour la majorité des notes récupérées dans le dossier de travail du roman, Camus enlève les appels thématiques du début (« devant la mère pauvre et malade », « mère malade »).

²⁰⁴ « Roman. Mère malade. Il se jeta alors sur la poitrine de cette femme infirme et pleura contre elle. Depuis des années, il ne s'était pas laissé aller contre un être avec ce mouvement - Il n'avait demandé protection à personne. Quelques êtres s'étaient laissé aller ainsi vers lui. Mais quant à lui, il n'avait jamais su consentir à l'abandon. Et il choisissait pour cela la faiblesse même et le malheur. » (OC IV, p. 1149) Dans cette même chemise, une note envisage qu'à la fin la mère serait dans un hôpital en Algérie, où elle serait revenue pour mourir (OC IV, p. 959)

Or qui confesse, demande parfois pardon. Plusieurs notes, en référence explicite à la mère ou non, tournent autour de la nécessité d'être pardonné : « Comment être pardonné jamais, si on ment, puisque l'autre ne sait pas qu'il y a quelque chose à pardonner. Il faut donc dire la vérité au moins une fois avant de mourir - ou accepter de mourir sans être jamais pardonné. (OC IV, p. 1141) Remarquons que par cet exemple, le pardon doit passer par l'expression (parler, dire la vérité), c'est-à-dire, qu'il ne peut avoir de pardon sans la verbalisation de la faute, c'est-à-dire, sans confession. Et la mère silencieuse, il le reconnaît dans une note des *Éléments*, était la seule à « laquelle il eût pu parler » (OC IV, p. 950) Voici tout le paradoxe de ce retour à la mère, voici d'après ce que nous avons vu dans notre première partie, tout le paradoxe du roman camusien : parler à la mère silencieuse et demi-sourde, écrire à celle qui ne pourras jamais le lire. Et il n'est pas gratuit que depuis la note de 1935, l'œuvre sera conçue comme un aveu.

Ce paradoxe est si primordial pour l'écriture camusienne qu'il était déjà présent dans le fragment « Louis Raingeard » : le dernier fragment de cette ébauche est écrit en forme de dialogue avec la mère. De mère silencieuse aux fragments précédents, dans ce fragment, elle devient une interlocutrice capable d'écouter et de comprendre. Par plusieurs reprises, il s'adresse directement à elle, en commençant ses phrases par l'interpellation « mère ».

Le fragment est long et ce que nous voudrions en retenir d'abord ce qu'il envisage « d'expliquer bien de choses » à la mère, mais notamment il voudrait l'expliquer ce qui lui-même était et ce qu'il avait découvert dans la vie, ambition dont *Le Premier Homme* prendra toute la charge. Bien qu'il essaye d'établir ce dialogue, il est bien conscient que la mère ne sera pas capable de comprendre sa vie (ses ambitions, ces études, sa carrière), car il avoue que quelques fois il la rencontre dans la rue et il a des envies folles de lui raconter tout ce qu'était sa vie, mais le ridicule l'arrête. Nous avons vu dans notre premier chapitre que l'envie de raconter toute sa vie à la mère persiste jusqu'au projet du *Premier Homme*. Mais l'aspect le plus important de ce dialogue est que le fils confesse sa faute commise par rapport à la mère : « Je ne suis pas sûr de t'aimer. Je ne suis pas sûr de t'avoir bien aimée. » (OC I, p.95)

Ainsi, nous pouvons conclure que depuis le début de son œuvre, Camus avait prévenu ce retour à la mère et cette confession, mais aussi que depuis le début du projet du *Premier Homme* le dénouement du roman était déjà établi. Dans ce sens, il est étonnant observer combien les notes qui font référence à la fin ont un grand degré de textualisation, ces extraits qui sont souvent mis entre guillemets, sont prêts à être transplantés dans le texte.

Mais si fragment de jeunesse et roman de la maturité partageaient la même envie de finir sur une confession à la mère, la grande différence entre eux, c'est la quête du pardon.

Une note de régie du cahier jaune consigne cette fin au roman : « Pour finir, il demande pardon à sa mère - Pourquoi tu as été un bon fils - Mais c'est pour tout le reste qu'elle ne peut savoir ni même imaginer mais qu'elle est seule à pouvoir pardonner. » (OC IV, p. 939) Deux notes, placées dans ledit feuillet V qui a été trouvé à la fin du manuscrit, indiquent aussi que la confession entraînerait nécessairement la demande de pardon :

Il avait été le roi de la vie, couronné de dons éclatants, de désirs, de force, de joie et c'était de tout cela qu'il venait lui demander pardon à elle, qui avait été l'esclave soumise des jours et de la vie, qui ne savait rien, n'avait rien désiré ni osé désirer et qui pourtant avait gardé intacte une vérité qu'il avait perdue et qui seule justifiait qu'on vive.

Ô mère, ô tendre, enfant chéri, 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 ton fils d'avoir fui la nuit de ta vérité. (OC IV, p. 920)

Par la deuxième note, nous apprenons qu'à la fin le personnage se dirigeait directement à la mère de façon semblable au personnage « Louis Raingeard ». Pour cela cependant, le roman passerait d'une narration en troisième personne (première note) à la première personne, sans laquelle la confession et la demande de pardon ne peuvent pas être assurées. Finalement, dans une dernière note, dont la textualisation est déjà bien établie, le fils se dirige directement à la mère :

Confession à la mère pour finir.

« Tu ne me comprends pas, et pourtant tu es la seule qui puisse me pardonner. Bien des gens s'offrent à le faire. Beaucoup aussi crient sur tous les tons que je suis coupable, et je ne le suis pas quand ils me le disent. D'autres ont le droit de me le dire et je sais qu'ils ont raison, et que je devrais obtenir leur pardon. Mais on demande pardon à ceux dont on sait qu'ils peuvent vous pardonner. Simplement cela, pardonner, et non pas vous demander de mériter le pardon, d'attendre. [Mais] simplement leur parler, leur dire tout et recevoir leur pardon. Ceux et celles à qui je pourrais le demander, je sais que quelque part dans leurs cœurs, malgré leur bonne volonté, ils ne peuvent ni ne savent pardonner. Un seul être pouvait me pardonner, mais je n'ai jamais été coupable envers lui et je lui ai donné l'entier de mon cœur, et cependant j'aurais pu aller vers lui, je l'ai souvent fait en silence, mais il est mort et je suis seul. Toi seule peux le faire, mais tu ne me comprends pas et ne peux me lire. Aussi je te parle, je t'écris, à toi, à toi seule, et, quand ce sera fini, je demanderai pardon sans autre explication et tu me souriras... » (OC IV, p. 943)

Ainsi, nous nous demandons quelle aurait été la stratégie de l'écrivain pour que son personnage procède à cette confession (je te parle, je t'écris...) : au cas de Louis Raingeard,

par exemple, bien que la confession se fasse de façon verbale, Camus envisage par une ébauche une confession écrite : « Mère, sais-je, sais-je seulement que c'est à toi que j'adresse cette lettre, à toi qui ne sais pas lire. » (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 200) Alors confession parlée ou lettre ? Nous ne saurons jamais, c'est que nous savons et que nous avons bien remarqué dans notre première partie, c'est que le livre est écrit pour la mère, à celle qui ne sait ni peut lire, et bien qu'il envisage une confession afin d'apaiser sa mauvaise conscience, lorsque Camus raconte la vie de Jacques Cormery, c'est bien à la mère qu'il s'adresse, c'est bien à elle qu'il veut retourner. La mère est la clé de voûte du désir de retour chez Camus, comme « Louis Raingeard » avait résumé : « Me voilà nu et désemparé, éloigné de tout, indifférent à tous et à moi-même et c'est vers toi que je me tourne. Bien plutôt dans ce que tu représentes, cette pauvreté, ce dénuement auxquels je veux revenir. » (OC I, p. 95)

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE 1 : UNE THÉORIE DU ROMAN CAMUSIEN

« L'arc se tord, le bois crie. Au sommet de la plus haute tension
va jaillir l'élan d'une droite flèche, du trait le plus dur et plus libre. »
(OC III, p. 324)

1.1 « De moi-même à moi-même »

Par les deux derniers chapitres de notre deuxième partie, nous avons pu conclure que les moteurs de l'écriture camusienne, ainsi que les thèmes qui s'en dégagent, étaient nés d'un rapport étroit avec l'expérience personnelle de l'écrivain. *Le Premier Homme* à son tour s'était battu par un retour à ces premiers thèmes et par une reprise de ce qui avait été laissé en suspens aux premières années. Depuis le début de notre thèse, nous avons affirmé que l'abandon des premiers textes est dû à cause des problèmes techniques dont Camus avait bien conscience. Par exemple, dans la préface pour la réédition de *L'Envers et L'Endroit*, l'écrivain remarque que des secrets les plus chers ont été livrés avec maladresse et désordre, ils ont été trahis par un déguisement trop apprêté. Il faut alors que l'écrivain devienne expert pour qu'il puisse unir à doses égales le naturel et l'art, c'est-à-dire, savoir doser le degré d'implication personnelle et d'élaboration esthétique. Il faut que l'écrivain soit mûr pour qu'il sache donner une « forme » à ces secrets personnels, cette expectative future était présente déjà dans cette lettre de 1937, à propos de *L'Envers et L'Endroit* : « Plus tard, j'écirai un livre qui sera une œuvre d'art. Je veux dire bien sûr une création, mais ce seront les mêmes choses que je dirais et tout mon progrès, je le crains, sera dans la forme – que je voudrais plus extérieure. Le reste, ce sera une course de moi-même à moi-même. » (OC I, p. 97). Nous pouvons observer dans cette projection du jeune écrivain le mouvement qui va animer son écriture : l'existence d'un fond unique et la recherche d'une forme nouvelle²⁰⁵. Comme nous l'avons constaté dans notre première partie, la *Vita Nova*, ne pouvait pas s'accomplir que par la rencontre d'une nouvelle pratique d'écriture que Camus avait nommé la « création libre », mais pour laquelle il aurait conservé le même contenu. (OC IV, p. 1133)

Ainsi, le but de notre deuxième partie, fut de montrer que des premiers écrits au *Premier Homme*, Camus a parcouru cette course de lui-même à lui-même en reprenant les thèmes de l'enfance pauvre et de l'adolescence ; le but de notre troisième partie, c'est de

²⁰⁵ Camus est un écrivain pour qui, dans la distinction entre fond et forme, le fond emporte toujours la forme. Pour lui, « l'erreur de l'art moderne est presque toujours de faire passer le moyen avant la fin, la forme avant le fond, la technique avant le sujet. » (OC IV, p. 663)

chercher quel a été « le progrès » qui lui a permis de reprendre ces éléments et réussir à écrire un roman. Mais nous envisageons que même à l'intérieur de cette envie d'innovation, il y ait encore un mouvement de reprise, puisque le retour aux sources ne signifiait seulement un retour concret aux textes de jeunesse, mais aussi un retour à une forme à peine ébauchée et tôt abandonnée.

Afin de « nommer » ces problèmes techniques, nous voudrions entreprendre une petite réflexion à propos du fragment « Louis Raingeard », puisqu'il nous semble la première tentative d'élaboration romanesque et donc très proche du projet du *Premier Homme*.

1.1.1 L'échec de « Louis Raingeard »

« Louis Raingeard » nous paraît complètement redevable au matériel brut de l'expérience du jeune Camus, la forme pourtant paraît loin de la tentative d'écrire une autobiographie, car nous y voyons déjà l'effort pour la création d'un personnage différent de Camus. Nous aimerions parler plutôt d'une démarche autobiographique qui cherchait à équilibrer la référence au vécu avec la création d'une forme fictionnelle. Dans ce sens, il nous semble aussi que la tentative de Camus soit proche de la démarche de Tolstoï dans *Enfance*, *Adolescence et Jeunesse*, que des années après la publication de cette œuvre la considère comme un grand échec, car en regardant sa tentative d'écrire une autobiographie, il se plaint d'avoir entrepris « un mauvais mélange de vérité et d'invention »²⁰⁶. Camus échoue justement parce qu'il cherchait cette forme trouvée d'emblée par le maître russe. Sans avoir pu trouver cet équilibre, Camus échoue doublement : il n'écrit pas ni une autobiographie, ni un roman. (LEVI-VALENSI, 2006, p. 282)

Revenons à Tolstoï qui songeait à écrire sur « Quatre époques d'une évolution »²⁰⁷ afin de donner un sens à sa vie. Camus songe aussi avec « Louis Raingeard » à écrire une sorte de « roman d'apprentissage », car le narrateur essaye d'extraire un sens des expériences

²⁰⁶ ²⁰⁶ « Pour ne pas me répéter dans la description de l'enfance, j'ai relu mes récits qui portent ce titre et j'ai regretté de les avoir écrits. C'est si mauvais, c'est écrit avec si peu d'honnêteté littéraire ! » TOLSTOI, Léon *Vie et Œuvre Souvenirs* réunis, coordonnés et annotés par F. Birukov révisés par Léon Tolstoï traduits sur le manuscrit par J.-W. Bienstogk Disponible sur :

https://archive.org/stream/lontolstovieeto02biengoog/lontolstovieeto02biengoog_djvu.txt

²⁰⁷ « En me remémorant ainsi ma vie, c'est-à-dire en l'examinant au point de vue du bien et du mal que j'ai fait, je me suis aperçu que toute ma longue vie se divise en quatre périodes : Cette période merveilleuse, surtout en comparaison des suivantes, la période innocente, joyeuse et poétique de l'enfance, jusqu'à quatorze ans. Ensuite la deuxième période, les terribles vingt années, ou la période de dépravation grossière, de l'ambition, de la vanité, et, principalement, de la lubricité. Puis la troisième période, d'une durée de dix-huit ans, depuis mon mariage jusqu'à mon éveil spirituel, période qu'au point de vue du monde on pourrait appeler morale. [...] Enfin, la quatrième période, qui dure depuis vingt ans et où j'espère mourir [...] » (Idem)

multiples du personnage²⁰⁸. À partir de quelques scènes successives - la mort de grand-mère, l'expérience de la maladie et de l'hôpital, l'indifférence de la mère à la maladie du fils, la description des rapports entre la mère et l'oncle, la découverte et le dégoût de la vieillesse, la nuit passée à côté de la mère et la confession finale – le jeune homme apprend qu'est que la douleur, la souffrance (la sienne et celle de sa mère) et il découvre la mort (à cause de la maladie et de la vieillesse). Mais il y a une expérience qui pourrait résumer toutes : l'indifférence de la mère qui fait toute sa sensibilité²⁰⁹. En effet, c'est pour opposition à elle que ce « nouveau lui-même » s'est « lentement et gravement construit » chez lui. (OC I, p. 91)

Le grand problème c'est que « Louis » est un jeune homme qui cherche à se forger une personnalité, mais son auteur est aussi un jeune homme qui n'a pas encore forgé la sienne non plus ; comme son personnage, il cherche à organiser ses expériences et en tirer un sens. Selon Lévi-Valensi, Camus échoue parce qu'il tente de retracer

une évolution toujours en cours, qui n'a pas dépassé le stade que son auteur voulait présenter comme révolu. Loin d'être le récit après coup d'une formation aboutie, c'est le roman d'un apprentissage en train de se faire, la description de prises de conscience qui affleurent au moment de la narration, et grâce à elle. (2006, p. 281)

Ainsi, l'apprentissage ne peut s'accomplir par l'écriture parce que l'écriture en fait partie de l'apprentissage. C'est à travers d'elle que le jeune écrivain essaye de nommer ses souffrances et donner cohérence à ses expériences pour y découvrir un sens.

Camus échoue aussi parce qu'il n'est pas arrivé à organiser ses expériences du point de vue de la structure de son récit, car il n'a pas su, comme Tolstoï, faire soutenir des scènes séparées et successives²¹⁰.

Pour Lévi-Valensi, il s'agit surtout d'un problème temporel : le récit de Camus ne forme pas un récit autobiographique rétrospectif parce que pour le faire, il faut avoir déjà surmonté son passé, le tenir à distance. En ce que concerne le projet romanesque, Camus n'a

²⁰⁸ « Au fond ce qu'on appelle expérience se réduit à peu de chose. Et des [personnalités biffé] croissent autour d'un seul fait. C'est ce qui arriva pour Louis. » (OC I, p. 90)

²⁰⁹ « Et lui savait bien que tout ce que faisait sa sensibilité, c'était le jour où il avait compris qu'il était né de sa mère, et que celle-ci ne pensait presque jamais. Biffé] (OC I, p. 90)

²¹⁰ La forme trouvée par Tolstoï, des courts chapitres qui racontent chacun une scène qui ne s'enchaîne pas sur d'autres, signifie vraiment une innovation « des formes romanesques traditionnelles, et en particulier à concevoir se passer de l'intrigue, cette base du roman classique, dont on trouve encore la trace dans la première rédaction d'*Enfance*. Mais à partir de là, et à travers les remaniements successifs de son premier brouillon, Tolstoï a réellement inventé une forme neuve, 'scénique', de l'art du roman, à laquelle il ne pourra désormais que rester fidèle, tant elle correspond déjà à ce qui fait l'originalité de son talent et de sa vision du monde. » (AUCOUTURIER, Michel « Les débuts de Tolstoï ou l'enfance d'un art » Préface à *Enfance, Adolescence et Jeunesse* de Tolstoï, 2012, p. 20)

pas pu aussi créer un personnage, qui « héritant de sa biographie, de sa personnalité, de sa sensibilité » (2006, p. 280-81), aurait pu se dégager de ce fond autobiographique et trouver son autonomie à l'intérieur du récit.

Pour la suite, Camus n'a jamais parlé de « Louis Raingeard » et l'abandon de cette première tentative d'élaboration romanesque en état de fragment est dû sans doute à la conscience de tous les problèmes cités par nous. Mais au lieu d'y voir un échec, nous envisageons « Louis » comme une ébauche laissée en état de latence, comme une chrysalide qu'un jour verra naître son papillon. Vingt années après, avec *Le Premier Homme*, Camus paraît reprendre d'où il s'est arrêté, car il était enfin capable de mener à terme son projet.

La reprise de « Louis » devient nette lorsque Camus envisage de faire du *Premier Homme* une sorte de roman d'apprentissage : il veut écrire, d'après ce qu'il raconte à son maître J. Grenier, « une éducation sans éducateur »²¹¹. Pour I. de Cassagne, Camus se réfère nul doute au caractère autobiographique de son roman puisqu'il va se concentrer sur sa vie personnelle afin d'en extraire sa formation (2006, p. 20). Cela n'est possible que par l'écart temporel qui sépare l'écrivain mûr du jeune homme, en effet, il souligne dans cette lettre à Grenier qu'« à 42 ans, il peut s'essayer ». Autrement dit, Camus se sent prêt à le faire, car cette formation s'est déjà accomplie chez lui. Finalement, au *Premier Homme*, Camus « parviendra à la fois à parler de lui-même et à inventer un personnage différent de lui » (LEVI-VALENSI, 2006, p. 283) grâce à son mûrissement comme écrivain.

Nous pouvons alors conclure que le problème esthétique que se lui posait depuis sa jeunesse était de découvrir comment écrire la vie, c'est-à-dire, comment écrire sur son enfance, sur sa famille pauvre, sur sa jeunesse et sa maladie, comment simplement la vie d'un homme pouvait se transformer en matière de création. Plus profondément, il s'agissait d'apprendre à faire le projet autobiographique et le projet romanesque marcher ensemble, à équilibrer le fond et la forme. « La création libre » dont Camus rêve reste sans doute liée au retour à ce rapport étroit et direct entre la littérature et la vie et à l'abandon de cette forme détournée qui était le mythe et le symbole, d'où l'envie, déjà cité par nous, d'écrire un « roman directe ».

Mais pour que cette forme abandonnée pour des problèmes techniques puisse être reprise, il faut que le problème soit résolu : l'innovation de Camus fut justement de mener à côté de ses récits et de sa réflexion philosophique, une réflexion théorique à propos de l'art

²¹¹Cette déclaration de Camus fait écho aux pages de « L'été à Alger » où le narrateur consignait qu'en Algérie « Il n'y a rien ici pour qui voudrait apprendre, s'éduquer ou devenir meilleur. Ce pays est sans leçons. » (OC I, p. 117)

qui lui a permis d'ériger une esthétique. Cette recherche commence déjà dans *Le Mythe de Sisyphe* et sa réflexion sur « La création absurde », passe par l'essai « L'Intelligence et l'Échafaud » de 1943 et trouve son point culminant au chapitre « Révolte et art » de *L'Homme Révolté*. Ainsi, avant d'avancer, nous devons faire un retour en arrière afin d'observer comment peu à peu, Camus a érigé une théorie du roman que lui a permis d'entreprendre l'œuvre avec laquelle il rêvait depuis ses débuts. Un peu avant la publication de l'essai sur la révolte, il notait déjà la nécessité de d'un « Volume : questions d'art - où je résumerai mon esthétique. » (OC IV, p. 1079)

À l'envie d'une création libre, il ajoute celui d'une « création corrigée » qui apparaît dans les *Carnets* dès 1943, qu'on assimile tantôt au projet d'un essai tantôt au projet d'un roman²¹². Dans les points qui suivent, nous nous centrerons sur l'aspect plus théorique dont la « création corrigée » se revêt, pendant son aspect plus romanesque sera exploré dans notre quatrième partie.

1.2 La création corrigée

Avant d'arriver à la discussion esthétique sur la théorie du roman camusien, nous voudrions procéder à une archéologie du concept de création corrigée, dans le sens où cette réponse esthétique rencontrée par l'écrivain fait partie d'une discussion plus ample et à fond philosophique sur le rapport entre l'homme et le monde.

1.2.1 La recherche d'unité dans le monde

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, publié en 1942, le monde est défini d'emblée comme quelque chose d'insaisissable dont l'homme se sent un étranger (OC I, p. 223). L'homme cependant désire comprendre le monde, puisqu'il y a chez lui une exigence de familiarité, un appétit de clarté (OC I, p. 231). Pour comprendre le monde, l'homme doit le réduire à l'humain, le marquer de son sceau. Mais puisqu'il n'arrive jamais à saisir le monde, il ne lui reste qu'une « nostalgie d'unité », qui résume bien le drame de l'absurde, définit comme « la confrontation de cet irrationnel et le désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. » (OC I, p. 233). Il y a donc un divorce entre l'homme et le monde,

²¹²« Mon œuvre. Terminer suite d'œuvres sur livre sur le monde crée : 'La création corrigée'. » (OC II, p.1010) Voir aussi p.1029, p.1036, p.1040 et 41, p.1082.

entre un esprit qui désire et un monde qui déçoit, entre la nostalgie d'unité humaine et un univers dispersé. L'homme peut tout nier, sauf « ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion » devant « l'irréductibilité de ce monde à un principe rationnel et raisonnable ». (OC I, p. 254)

À la fin de cet essai, Camus ne présente pas une sortie à cette contradiction, les termes sont vus comme des deux certitudes qu'il ne peut pas concilier. Mais il reconnaît néanmoins la place de l'œuvre d'art dans le monde absurde : elle s'affirme la révolte tenace de l'homme contre sa condition (OC I, p. 298). La création, c'est l'effort dernier pour donner une forme à son destin dans un monde dispersé. (OC I, p. 299)

En novembre 1942, un mois après la publication de l'essai, Camus songe déjà à reprendre et à développer ce problème esthétique. En partant de ses conclusions précédentes « 1) si le souci fondamental est le besoin d'unité ; 2) Si le monde (ou Dieu) n'y peuvent satisfaire. » il pense déjà que c'est « à l'homme de se fabriquer une unité, soit en se détournant du monde, soit à l'intérieur du monde. » (OC II, p. 969) Cette pensée sera précisée avec *L'Homme Révolté* par une réflexion plus approfondie sur le rôle de l'œuvre d'art.

Dans l'essai sur la révolte cependant la contradiction présente au *Mythe* se maintient encore, l'homme, en même temps qu'il refuse le monde, lui exige d'unité. En vivant dans cette perpétuelle tension, l'homme ne désire pas fuir ou oublier le monde, il souffre au contraire de ne pas pouvoir le posséder complètement. Il se sent encore comme l'homme du *Mythe*, un étrange citoyen du monde exilé dans sa propre patrie : « La révolte métaphysique est le mouvement par lequel l'homme se dresse contre sa condition et la création toute entière » (OC III, p. 80). Voyons que dans le passage du premier au deuxième essai, le terme monde est remplacé par le mot création. Ce changement, comme nous le montrerons par la suite, n'est point gratuit. L'homme se trouve dans un état de frustration devant la création. Le mouvement de révolte, définit Camus, est une revendication de clarté et d'unité devant un monde brisé. La rébellion aspire avant tout à un ordre : le rebelle proteste contre la condition humaine « dans ce qu'elle a d'inachevé, par la mort, et de dispersé, par le mal » (OC III, p. 81), il revendique une « unité heureuse, contre la souffrance de vivre et de mourir. »

1.2.3 La révolte, c'est révolte contre Dieu

La révolte est avant tout une révolte contre Dieu, mais Camus éclaircit : le révolté métaphysique n'est pas un athée, mais forcément un blasphémateur. C'est pour cette raison qu'il n'est fait plus référence au monde, mais à la création, autrement dit, la création divine²¹³.

Le révolté ne veut pas nier Dieu, mais le défier²¹⁴ (OC III, p. 82). Dans ce sens, le premier des révoltés c'est Caïn, suivant sa lignée, Camus nous présente Sade pour qui Dieu est une divinité criminelle qui écrase et nie l'homme. Ainsi, si Dieu tue et nie l'homme, rien n'empêche qu'on tue et nie ses semblables. Pour défier le créateur, l'artiste veut instituer la loi du crime et de l'instinct sexuel : pour cette fin, il crée de toutes pièces un monde qui soit à la mesure exacte de la nouvelle loi. A travers la littérature, Sade crée de lieux clos, des châteaux dont il est impossible de s'évader et où la société du crime fonctionne sans heurts. Ainsi, avec des siècles d'anticipation, il a aussi exalté les sociétés totalitaires²¹⁵. Malgré cet aspect négatif, toute l'importance de l'œuvre de Sade, remarque Camus, est qu'elle a orienté la révolte sur les chemins de l'art.

Les dandys ont pris la suite à Sade, car ils créent aussi sa propre unité par de moyens esthétiques. Jusqu'à ce moment-là, la créature recevait sa cohérence du créateur : « à partir du moment où elle consacre sa rupture avec lui, la voilà livrée aux instants, aux jours qui passent, à la sensibilité dispersée. Il faut donc qu'elle se reprenne en main. » (OC III, p. 105). Le dandy se forge alors une unité en créant un personnage, il joue sa vie. Mais comme le sadisme, le dandysme est aussi blasphémateur : « L'individu, en tant que créature, ne peut s'opposer qu'au créateur. ».²¹⁶

Avec Dostoïevski, l'homme accède à un nouveau rang, car il passe à la révolution métaphysique :

Le maître de ce monde, après avoir été contesté dans sa légitimité, doit être renversé. L'homme doit occuper sa place. « Comme Dieu et l'immortalité n'existent pas, il est permis à l'homme nouveau de devenir Dieu. » Mais qu'est-ce qu'être Dieu ? Reconnaître justement que tout est permis ; refuser

²¹³ « La notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine. On peut dire ainsi et, sans paradoxe, que l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme. » (OC III, p.84)

²¹⁴ Sur le rapport que Camus entretient avec le christianisme, Corbic signale que sa position n'est pas d'emblée antithéiste : « C'est ainsi que, dans la perspective athée qui est la sienne, il définit l'homme absurde comme « celui qui, *sans le nier* [je souligne la position agnostique], *ne fait rien pour* l'éternel [athéisme pratique] » c'est-à-dire, au fond, *fait comme si* Dieu n'existait pas – ce qui, dans le domaine de l'agir humain, revient objectivement à parier *contre* Dieu. » (2003, p.36)

²¹⁵ « L'exigence d'unité, déçue par la Création, se satisfait à toute force dans un microcosme. » (OC III, p. 96).

²¹⁶ Et il continue : « Sans doute, il s'agit par là de se hisser au niveau de Dieu, ce qui est déjà le blasphème. Mais on ne songe pas à contester le pouvoir, ni la place de la divinité. Ce blasphème est révérencieux puisque tout blasphème, finalement, est participation au sacré. » (OC III, p. 107)

toute autre loi que la sienne propre. Sans qu'il soit nécessaire de développer les raisonnements intermédiaires, on aperçoit ainsi que, devenir Dieu, c'est accepter le crime (idée favorite, aussi bien, des intellectuels de Dostoïevski). (OC III, p. 118)

Mais l'autonomie totale à l'égard de Dieu pose aussi ses problèmes, c'est justement sur eux que Nietzsche s'est penchés.

Contrairement à ce qui pense quelques critiques, remarque Camus, Nietzsche n'a pas formé le projet de tuer Dieu « il l'a trouvé mort dans l'âme de son temps. » (OC III, p. 118). Dans ce monde libéré de Dieu et des idées morales, il n'y a plus de maître, l'homme est désormais seul. Cette liberté cependant n'est pas si facile à vivre, car l'homme devient responsable de tout ce qu'il vit. En outre, il est impossible de vivre sur une terre sans loi, car vivre suppose toujours une loi. Alors comment vivre libre et sans loi ? La réponse de Nietzsche se trouve dans le consentement total au monde : « être ce que l'on est dans un monde qui soit ce qu'il est. » (OC III, p. 122). Autrement dit, il faut accepter que le monde n'ait pas d'intention, de finalité. Le monde devient ainsi pure gratuité, et seulement l'art, parce que gratuite aussi, est capable de l'appréhender. Par l'art, il est possible de répéter le monde, comme lui-même se répète dans les éternels retours :

Dire oui au monde, le répéter, c'est à la fois recréer le monde et en soi-même, c'est devenir le grand artiste, le créateur. Le message de Nietzsche se résume dans le mot de création, avec le sens ambigu qu'il a pris. Nietzsche n'a jamais exalté que l'égoïsme et la dureté propres à tout créateur. [...] (OC III, p. 124)

L'artiste devient alors le grand créateur qu'en créant le monde par de moyens esthétiques fait la place de Dieu.

En faisant ce parcours, Camus prépare le chemin pour poser sa perspective propre sur les rapports que l'art entretient avec la révolte : la création corrigée rejoint ici la création libre, qui peut être comprise non seulement dans des termes esthétiques, d'après notre première partie, mais dans des termes philosophiques, car la création libre est aussi la création libérée de Dieu. Pour commencer son raisonnement, il affirme que dans toute révolte il y a « une exigence métaphysique d'unité, la difficulté de s'en saisir et la fabrication d'un univers de remplacement. » (OC III, p. 280). La révolte est fabricante d'univers, mais l'art aussi. Révolte et art sont désormais liés par une exigence esthétique, le roman, par exemple, traduit

la même ambition esthétique de la révolte, lorsqu'il crée de mondes clos dans lesquels les personnages peuvent aller jusqu'au bout de son destin²¹⁷.

1.2.4 Le roman comme révolte

Comme nous avons vu plus haut, l'homme se révolte contre la création dans ce qu'elle a d'inachevé, à cause de la mort et contre la souffrance, à cause du mal. Pendant que le révolté refuse sa condition mortelle, par l'art, le créateur essaye de refuser cette même condition en fixant cette existence fuyante au moyen du style. Le roman donc répond sur le plan esthétique à cette révolte présente dans le cœur humain, à son besoin de réparer le monde :

Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. [...] Loin d'être morale ou purement formelle, cette correction vise d'abord à l'unité et traduit par là un besoin métaphysique. Le roman, à ce niveau, est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée. (OC III, p. 287)

Le créateur ne nie pas la création, mais en le corrigeant il lui donne le style qui lui manque (OC III, p. 283). Ce pouvoir unificateur du style figurait déjà dans l'essai « L'Intelligence et l'Échafaud » de 1943. En analysant *La Princesse de Clèves*, Camus montre que ce sont « les forces du langage » qui posent des bornes à la lutte de l'homme contre son destin, car par le roman « on y apprend à donner une forme à sa conduite. » (OC I, p. 899).

Ainsi, par le roman, l'homme finalement peut se donner la forme et la limite qui apaisent son désir de les trouver dans sa vie. Cela est possible parce que le roman fabrique du destin sur mesure et Camus conclut : « C'est ainsi qu'il fait concurrence la création et qu'il triomphe, provisoirement, de la mort. » (OC III, p. 288)

Cette spécificité du roman était déjà préfigurée dans *Le Mythe* par la figure de l'acteur qui joue, éprouve et exprime tout un destin exceptionnel : « Dans ces trois heures, il va jusqu'au bout du chemin sans issue que l'homme du parterre met toute sa vie à parcourir. »

²¹⁷ La liaison entre un monde clos et l'idée de destin apparaît assez précocement lors de la visite de Camus à un cloître en Italie, noté en septembre 1937 : « Et comme le pain chaud qu'on presse et qu'on fatigue, je veux seulement tenir ma vie entre mes mains, pareil à ces hommes qui ont su renfermer leur vie entre des fleurs et des colonnes. [...] Léchier sa vie comme un sucre d'orge, la former, l'aiguiser, l'aimer enfin, comme on cherche le mot, l'image, la phrase définitive, celui ou celle qui conclut, qui arrête, avec quoi on partira et qui fera désormais toute la couleur de notre regard. » (OC II, p.) Remarquons que cette entrée finit justement par la comparaison entre l'unité d'une vie en tant que destin et le travail de l'artiste qui essaye d'unifier à partir du langage. Dans la « Lettre au sujet de Parti pris de Ponge » Camus envisage qu'il y a dans tout être qui s'exprime (et l'écrivain représente cet être par excellence) une nostalgie de l'unité profonde de l'univers, de la parole qui d'une fois pour toutes puisse résumer tout (un peu comme la syllabe sacrée des hindous « Aum ») (OC I, p. 886)

(OC I, p. 274). Et il continue son raisonnement, en présentant le créateur comme les plus absurdes des personnages. Dans l'absurde, l'œuvre aide à maintenir la conscience et à fixer les aventures. Créer offre à l'homme la possibilité de vivre deux fois. Le créateur essaye de mimer, de répéter et de recréer la réalité qui est la leur : « L'existence tout entière, pour un homme détourné de l'éternel, n'est qu'un mime démesuré sous le masque de l'absurde. La création, c'est le grand mime. » (OC I, p. 284). Créer, ainsi, c'est donner une forme à son destin, conclut Camus, en anticipant déjà la pensée de *L'Homme Révolté*.

Donner une forme au destin, c'est précisément entreprendre une recréation, c'est intervenir sur quelque chose qui existe déjà. Camus le précise dans ses *Carnets*, en octobre 1947 : « Forme et révolte. Donner une forme à ce qui n'en a pas, c'est le but de toute œuvre. Il n'y a donc pas seulement création, mais correction (voir plus haut). D'où importance de la *forme*²¹⁸. » (OC II, p. 1118)

Cette révolte contre l'aspect inachevé et fuyant de l'existence peut aussi être observée dans d'autres arts. La première et la plus touchante c'est la sculpture qui essaie de fixer en trois dimensions l'image fuyante de l'homme. Comme il s'agit d'une recréation, la sculpture ne rejette pas la ressemblance avec la figure humaine, pourtant elle ne cherche pas à l'imiter. Ce qu'elle veut, c'est de fixer le geste, le regard, autrement dit, elle envisage : « de styliser, et d'emprisonner dans une expression significative la fureur passagère des corps ou le tournoiement infini des attitudes. » (OC III, p. 281). Une note du dossier de travail pour *Le Premier Homme* prévoit que le personnage deviendra un sculpteur « pour arrêter le mouvement qui [lui] entraîne » (OC IV, p. 987)

La peinture poursuit le même but : fixer par le moyen de l'art les paysages qui fuient et qui disparaissent de notre mémoire. Il s'agit d'isoler dans le temps et dans l'espace ce qui normalement change avec la lumière. Par le miracle de l'art les personnages paraissent encore vivants, mais cessant néanmoins d'être mortels : « Longtemps après sa mort, le philosophe de Rembrandt médite toujours entre l'ombre et la lumière sur la même interrogation. » (OC III, p. 281) Ce rôle unificateur de la mémoire sera exploré dans notre quatrième partie.

²¹⁸ En ce que concerne l'importance du mot « forme » dans la réflexion camusienne, nous aimerions faire référence à l'article « La création corrigée » de Etienne Barilier qui attire notre attention au fait que cette théorie d'art se révèle fondamentalement platonicienne : « [...] Camus, à maintes reprises, invoque la 'forme' que l'œuvre d'art donne au réel (le mot 'forme' est d'ailleurs une exacte traduction de l'*idea* platonicienne), il ne décrit rien d'autre que les vertus du monde Intelligible [...] Autrement dit, la fiction camusienne, comme le monde Intelligible de Platon, c'est l'impossible exhaussement, dans la forme, d'un monde qui conserve toute son imperfection vivante. » (1985, p. 142-3)

1.2.5.1 Le modèle des arts plastiques

Avant de poursuivre nous aimerions ouvrir une petite parenthèse afin de réfléchir sur le rôle des arts plastiques comme des modèles à la pensée que Camus applique à l'art de l'écrivain.

Camus n'a jamais été un critique d'art, mais il a cultivé quelques admirations artistiques et ce qu'il a en écrit nous offre de pistes pour penser comment il arrive à proposer le modèle de la peinture pour l'écriture. Ses premiers écrits sur l'art sont des articles publiés dans « Alger Étudiant » entre 1932 et 1934 et font référence surtout à des artistes algériens. Ensuite, dans l'essai « Sur la musique » publié dans « Sud » il va toucher un peu aux problèmes de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, mais il s'agit surtout de mettre en relief le rôle de la musique comme l'art le plus parfait (OC I, p. 522). Mais c'est dans l'essai « L'art dans la communion » (publié posthumément) qu'il va esquisser pour la première fois sa pensée sur l'art en général. En conservant encore le rôle spécial de la musique, dans un lien direct avec le texte antérieur, il est étonnant d'apercevoir combien ce texte de jeunesse préfigure déjà la structure du chapitre « Révolte et Art », puisqu'il traite de l'architecture, de la peinture et de la littérature.

Pour l'architecture, Camus pense à celle de la maison arabe, où il voit un effort pour créer un monde particulier, « ordonné et personnel » qui ne garde aucun rapport avec l'extérieur²¹⁹. La peinture, et il pense surtout à celle de Giotto, crée un monde à elle et essaye de corriger la vie en créant un monde plus logique²²⁰. Chez les impressionnistes comme Cézanne, il y a un effort « pour recréer un monde spécial », il s'agit juste de regarder ses toiles pour s'en apercevoir qu'il reproduit plus que des lignes, mais les volumes de la nature. (OC I, p. 962).

Dans son voyage en Italie, en 1937, il découvre l'art de Piero della Francesca, cette expérience est décrite à l'essai « Le Désert » de *Noces* :

Il y a un enseignement subtil à penser qu'à cet égard, seuls les peintres peuvent apaiser notre faim. C'est qu'ils ont le privilège de se faire les romanciers du corps. C'est qu'ils travaillent dans cette manière magnifique et futile qui s'appelle le présent. Et le présent se figure toujours dans un geste. Ils ne peignent pas un sourire ou une fugitive pudeur, regret ou attente,

²¹⁹ Le patio, le centre de la maison arabe, est ce monde particulier : « Généralement une entrée carrée surmonté d'une coupole, puis un long couloir qui fuit dans le bleu, une brusque tombée de lumière, une autre couloir à angle droit, qui mène au patio, large, horizontal, infini. » (OC I, p. 961)

²²⁰ Chez Giotto, les églises et les maisons sont plus petites que l'homme, mais il ne s'agit pas d'une erreur de perspective. Selon Camus, par là, le peintre voudrait restituer à l'homme sa prééminence spirituelle par une disproportion physique.

mais un visage dans son relief d'os et sa chaleur de sang. De ces faces figées dans des lignes éternelles, ils ont à jamais chassé la malédiction de l'esprit : au prix de l'espoir. Car le corps ignore l'espoir. Il ne connaît que les coups de son sang. L'éternité, qui lui est propre est faite d'indifférence. Comme cette *Flagellation* de Piero della Francesca, où, dans une cour fraîchement lavée, le Christ supplicié et le bourreau aux membres épais laissent surprendre dans leurs attitudes le même détachement. C'est qu'aussi bien ce supplice n'a pas de suite. Et sa leçon s'arrête au cadre de la toile. Quelle raison d'être ému pour qui n'attend pas de lendemain ? (OC I, p. 129).

Cette « découverte de l'art », selon l'expression qui figure aux *Carnets*, reste liée pour lui à la découverte de la religion, expérience qui, d'après une note de travail, aurait été reprise dans l'écriture du *Premier Homme*²²¹.

En 1947, dans une note pour « esthétique de la révolte », il pense à Piero comme un exemple d'une peinture de scènes qui « isole dans le temps le geste qui normalement se perd dans un autre geste » comme se la fixation venait de se faire (OC II, p. 1080). Ce que Camus semble admirer chez Piero, c'est l'aspect mathématique de sa peinture qui cherche à maîtriser le chaos de la nature et lui apporter un ordre raisonné. En effet, le peintre italien est un des premiers qui ont travaillé, dans ses toiles, avec la perspective et l'utilisation de la lumière afin de rehausser la densité plastique des « personnages » dans le cadre. Pour être plus proche du réel, il procède à la géométrisation des volumes afin de donner plus d'épaisseur aux objets.

Pour clore notre parenthèse, il y a la préface au catalogue de l'exposition Balthus réalisée à New York. Chez ce peintre Camus voit les mêmes attributs des « grands Italiens » qui donnent l'impression que la fixation à laquelle ils procèdent *vient de se faire*, car tous les personnages de la grande peinture laissent l'impression qu'ils viennent de s'immobiliser, d'être pétrifiés par une sorte d'enchantement et que quelques secondes après leur mouvement pouvait être repris. (OC III, p. 992). Par ce petit détour, nous pouvons observer comment Camus dégage des arts plastiques les deux grands caractéristiques de l'art révolté : la création d'un nouvel univers à partir de la réalité observée ainsi que le pouvoir de fixer ce qui se perd dans le temps qui passe.

²²¹ Dans les *Carnets*, en 1955 : « Roman. Ne pas oublier l'Italie et la découverte de l'art - et de la religion soudain révélée dans ses rapports avec l'art. » (OC IV, p. 1238) Cahier Jaune : « Découverte de la religion en Italie : par l'art. » (OC IV, p. 931)

1.2.5 De la création au réel

En passant de la discussion métaphysique à une discussion plus esthétique, Camus remplace le terme « création » par « réel ». Comme l'homme, l'art est pris par une contradiction : il refuse le monde comme tel, mais n'accepte pas de lui échapper. L'art conteste le réel, mais il ne peut se dérober de lui. Il s'agit donc de savoir trouver un équilibre entre refus et consentement au réel.

En effet, la première théorie de l'art forgé par Camus a été celle du refus total au réel : dans « Sur la musique », un texte de 1932 publié dans la revue *Sud*, il rejette une théorie réaliste de l'Art. Selon le jeune écrivain, la seule fonction de l'Art est de nous faire oublier le monde où nous vivons et toutes ses horreurs en nous conduisant au monde de Rêve (OC I, p. 524). En 1933, dans le texte « L'art dans la Communion » - publication posthume - il reformule cette esthétique : l'art n'est pas opposé à la vie, mais elle l'ignore :

J'ai d'abord parlé du recul de l'adolescent devant la vie. En Art, toujours frappé par la laideur de la Réalité, il se rejette dans le rêve. [...] Le jeune homme comprend alors que l'Art n'est pas seulement le Rêve. Il se persuade qu'il lui faut choisir dans la vie courante l'objet de l'Art et l'élever au-dessus de l'Espace et du Temps. (OC I, p. 965)

Ici, l'Art ne signifie plus l'évasion de la réalité dans le Rêve, mais il est possible de choisir dans « la laideur de la réalité » quelques éléments et les élever de réalité par le moyen de l'Art. Comme nous avons vu dans notre deuxième partie, ce changement se doit à la lecture de *La Douleur* d'André de Richaud qui apprend à Camus que « les livres ne versent pas seulement l'oubli et la distraction » (OC III, 882), mais que la pauvreté (la laideur de la réalité ?) peut aussi devenir la matière de l'art.

Dans *l'Homme Révolté*, Camus revient sur cette question en affirmant que le romanesque a toujours été considéré comme quelque chose séparé de la vie, comme un exercice d'évasion. Certainement, conclut-il, il y a dans l'art, et dans la littérature en particulier, un certain refus du réel, mais ce refus n'est pas une simple fuite (OC III, p. 284).

L'objectif de l'art n'est pas de nier le réel, mais de lui imposer un traitement, une stylisation. Par ce traitement, l'artiste affirme son refus, mais il garde encore quelque chose de la réalité, ce qui révèle son consentement. Sans fuir à la réalité, la littérature lui permettrait de créer un monde différent de celui-ci, un monde enfin unifié où toute la vie peut être saisie comme une destinée (OC III, p. 286). Le roman est alors un monde imaginaire créé à partir de la correction de celui-ci (OC III, p. 288).

La stylisation, à son tour, doit aussi savoir trouver un équilibre, car si elle est exagérée et se laisse voir, l'œuvre est une nostalgie pure : l'unité qu'elle tente de conquérir est étrangère au concret. Quand la réalité est livrée au contraire à l'état brut, le concret est offert sans unité. Il faut alors que l'art se place entre ses deux hérésies. (OC III, p. 285). Comme le sculpteur, l'écrivain façonne son marbre de réalité²²² afin de lui donner une forme.

Camus revient sur la discussion sur les deux hérésies dans son texte « L'artiste et son temps » de 1957. Comme dans *L'Homme Révolté*, il conclut que l'art n'est rien sans la réalité, mais il ne s'agit pas de savoir si l'art doit fuir le réel ou s'y soumettre, « mais seulement de quelle dose exacte de réel l'œuvre doit se lester pour ne pas disparaître dans les nuées, ou se traîner, au contraire, avec de semelles de plomb. »²²³ (OC IV, p. 260). Plus forte est la révolte de l'artiste contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé, plus grand sera le poids du réel qui l'équilibrera.

Camus veut alors que l'équilibre dont il est question dans ses écrits philosophiques soit aussi trouvé dans l'art. Il faut que l'art retrouve aussi la mesure : comme un pendule elle doit retrouver son rythme profond, elle ne doit pas absolutiser ni un extrême ni l'autre. Comme le signale Cassagne : « La 'ley de la medida' implica a la vez el reconocimiento de opuestos y un 'movimiento pendular' mediante el cual se llega a la posición justa (el 'to metrion' grego), en que los opuestos se equilibran. » (2012, p. 108)

De cette façon, si le réel était complètement refusé, nous obtiendrions d'œuvres purement formelles. Si au contraire, l'artiste choisi d'exalter la réalité pure, nous avons le réalisme. L'art formel ainsi que l'art réaliste sont pour Camus de notions absurdes, aucun art ne peut refuser absolument le réel, et même l'œuvre la plus ambitieuse dans de termes réalistes doit se soumettre à un minimum d'interprétation et d'arbitraire. Par exemple, même la meilleure photographie est une trahison du réel, puisqu'elle suppose toujours un choix et donne une limite à ce qui n'en a pas (OC III, p. 292).

Nous pouvons alors conclure que Camus ne conçoit la littérature que comme une expression du réel : « La vraie création romanesque, au contraire, utilise le réel et n'utilise que lui, avec sa chaleur et son sang, ses passions ou ses cris. Simplement, elle y ajoute quelque

²²² « Toute œuvre suppose un contenu de réalité et un créateur qui façonne le contenant. » (OC IV, p. 605)

²²³ Il faut remarquer ici qu'il s'agit de la même métaphore des *Carnets*, toute la question se trouve dans l'équilibre : « Ce rapport est mauvais lorsque l'œuvre d'art donne toute l'expérience entourée d'une frange de littérature. Ce rapport est bon lorsque l'œuvre d'art est une partie taillée dans l'expérience, facette de diamant où l'éclat intérieur se résume sans se limiter. Dans le premier cas, il y a surcharge et littérature. Dans le second, œuvre féconde à cause de tout un sous-entendu d'expérience dont on devine la richesse. » (OC II, p. 862)

chose qui le transfigure. » (OC III, p. 293) Par la création corrigée, le réel est transformé par le biais de la création littéraire²²⁴.

A la fin de ce parcours par les essais de Camus, nous pouvons donc conclure que même au plan de la réflexion philosophique, nous devons aussi procéder à un retour aux premiers textes de l'écrivain. Et il n'est pas gratuit si nous avons affirmé au début que notre objectif c'était d'entreprendre une archéologie du concept de « création corrigée », car il s'agissait vraiment de fouiller dans les « ruines » de son œuvre.

1.3 Vers une théorie du roman camusien

Dans ce point, notre objectif est d'observer la fraîche lumière lancée par Camus sur les ruines de son œuvre sur le plan théorique. Par l'établissement d'une théorie du roman, il lui serait désormais possible de résoudre le problème esthétique que se lui posait depuis ses premiers écrits et d'accomplir l'œuvre dont il rêvait.

1.3.2 Comment corriger le réel ?

En pensant encore à l'artiste réaliste et l'artiste formel, Camus conclut qu'ils cherchent l'unité où elle ne peut être trouvée : dans le réel à l'état brut ou dans la création imaginaire qui expulse toute réalité. Afin de trouver un équilibre entre ces deux visions du rapport entre l'art et la réalité, il propose que le réel se soumette au style :

Au contraire, l'unité en art surgit au terme de la transformation que l'artiste impose au réel. Elle ne peut se passer ni de l'une ni de l'autre. Cette correction, que l'artiste opère par son langage et par une redistribution d'éléments puisés dans le réel, s'appelle le style et donne à l'univers recréé son unité et ses limites. (OC III, p. 292)

Le style est donc opéré par le langage au moyen d'un choix et d'un arrangement d'éléments de la réalité.

Reprenons les mots-clés utilisés par Camus afin de comprendre comment entreprendre cette correction du réel : d'abord, cette correction n'est possible qu'à travers l'édification d'un langage. C'est par le langage que l'écrivain s'efforce de transposer en mots ce que sa

²²⁴ A propos de cette transfiguration du réel opéré par l'œuvre d'art Ricœur écrit : « les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue. » (1983, p. 151)

subjectivité voit au monde. Le langage n'est donc une fin en soi-même, mais un moyen, comme nous pouvons lire à la note de 1935 : « C'est dans cette vie de pauvreté, parmi ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai de la vie. Les œuvres d'art n'y suffiront jamais. L'art n'est pas tout pour moi. Que du moins ce soit un moyen. » (OC II, p. 795). Mais il ne s'agit pas ici d'un moyen dans le sens pragmatique, mais dans le sens de médiation. Le langage, sera le moyen de dévoiler ou de retrouver la vérité première du cœur : rappelons-nous de la préface de 1958 où il affirmait que l'œuvre d'un homme n'est qu'un long cheminement, par les détours de l'art, pour retrouver ces « deux ou trois images simples et grandes » sur lesquelles le cœur s'est ouvert une première fois. (OC I, p. 38).

Par le langage, l'art opère ainsi un détour entre la subjectivité (« tout ce que faisait ma sensibilité ») et son expression objective par le moyen d'un texte. Dans cette note des *Carnets*, Camus en parle clairement : « Esthétique. Il arrive qu'on parte de l'émotion, et le cri fuse. D'autres fois, on part à la rencontre de l'émotion, encore vivante dans la mémoire, par un long détour de phrases et de mots qui finalement nous y mènent et ressuscitent en effet l'émotion, non plus comme un cri, mais comme une grande vague dont l'ampleur... » (OC IV, p. 1190) Il faut donc que la sensibilité soit maîtrisée par le langage, pour qu'elle ne crève pas comme un cri, autrement dit, comme quelque chose d'aveugle, d'instinctif et donc d'incommunicable. Camus ne dit pas autre chose dans *L'Homme Révolté* lorsqu'il consigne que le cri le plus déchirant doit trouver le langage le plus ferme afin de répondre à l'exigence de la révolte. (OC III, p. 294)

Depuis les premiers écrits cette sensibilité criante est reconnue comme une faiblesse. Dans une note de 1933, à propos de son texte « La maison mauresque », il avoue : « Je me suis efforcé de n'y rien laisser transparaître de mes souffrances présentes. Mais j'ai laissé éclater un peu de cette souffrance dans les dernières lignes. » (OC I, p. 955). Il essaye alors de corriger cette fin en revenant à une consigne qu'il s'avait donné quelques notes avant : « ma sensibilité doit parler, non crier. » (OC I, p. 957). Dans une critique publiée le 3 janvier 1939, dirigée vers le recueil de chroniques de Renaud de Jouvenel, il est possible qu'il songe à sa propre écriture²²⁵ : « Plus un sentiment est passionné, et plus, semble-t-il, il faut le peindre objectivement [...] » (OC I, p. 807)

²²⁵D'après ce qui fait remarquer Lévi-Valensi « ses propres expériences d'écrivain transparaissent à travers ses jugements. » (2006, p. 500)

Tout le problème de l'art se résume donc à un problème de traduction entre ce que l'écrivain sent et ce qu'il veut faire sentir à son lecteur²²⁶ : « Les mauvais écrivains : ceux qui écrivent en tenant compte d'un contexte intérieur que le lecteur ne peut pas connaître. Il faut être deux quand on écrit : La première chose, une fois de plus, est d'apprendre à se dominer. » (OC II, p. 926). Le langage opère ainsi comme une digue qui canalise l'émotion, conclut Camus à la préface : « Pour être édifiée, l'œuvre d'art doit se servir d'abord de ces forces obscures de l'âme. Mais non sans les canaliser, les entourer de digues, pour que leur flot monte, aussi bien. » (OC I, p. 37). Ses digues, qu'au moment de l'écriture du *Premier Homme* sont plus hautes qu'au début de sa carrière, lui permettent de reprendre sur les erreurs de ses premiers écrits, où les digues, bien qu'elles existassent, étaient encore faibles.

Passons maintenant aux termes suivants : la redistribution des éléments puisés dans le réel qui nous signale l'existence de deux étapes différentes : le choix et l'arrangement²²⁷.

Explorons d'abord la question du choix. Selon Camus, reproduire les éléments du réel sans y choisir serait répéter de façon stérile la création. Si l'art se place entre le refus et le consentement au réel, le romancier doit choisir sur le matériel brut ce qu'il va garder et ce qu'il va rejeter (CASSAGNE, 2006, p. 17). Lévi-Valensi identifie le choix à une pensée organisatrice qui impose un ordre à la dispersion du réel, cette pensée s'appuie, « sur l'aptitude du créateur à choisir dans ce qu'il a entendu et vu autour de lui, la parole, le geste, la situation qui ont une vocation symbolique et, tout en respectant leur origine réelle, à leur donner une signification qui les dépasse. » (1982, p. 168) Proust ne dit autre chose lorsqu'il écrit que le travail de l'artiste est « de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous de mots quelque chose de différent [...] » (1999, p. 2285).

Camus pressent cette vocation symbolique lorsqu'il fait référence au rôle des images. Par exemple, dans l'essai « Entre oui et non » de *L'Envers et L'Endroit* il écrit que « [...] la vie toute entière se résume dans une image. » (OC I, p. 52) Il parle aussi de « l'image d'une certaine enfance » (OC I, p. 52) qui remonte vers lui ou encore qu'il faut « recueillir simplement la transparence et la simplicité des paradis perdus : dans une image. (OC I, p. 52) Résumer ou recueillir la vie dans une image, suit le même mouvement de l'artiste qui « isole » son thème, qui « cadre » le paysage et qui « fixe » le geste. Transformer un être, un objet en image, c'est lui rendre sa valeur de miracle, c'est l'isoler du côté machinal de nos

²²⁶ « La première chose à apprendre pour un écrivain c'est l'art de transposer ce qu'il sent dans ce qu'il veut faire sentir. Les premières fois c'est par hasard qu'il réussit. Mais ensuite il faut que le talent vienne remplacer le hasard. Il y a ainsi une part de chance à la racine du génie. » (OC II, p. 966)

²²⁷ Dans une note qui figure sur un feuillet inséré dans le carnet jaune, Camus avait pensé à la possible filiation du mot art en français et les mots aro et arare du grec : « Aro (ἀρο) : disposer, arranger Arare : labourer » C'est à dire qu'il pense l'art comme un vrai travail de disposition et arrangement.

habitudes.²²⁸ D'une façon très proustienne, l'écrivain est celui qui déchiffre le livre de la réalité, mais ce qu'il est arrivé à éclaircir par son effort personnel, n'est pas à lui. Il faut qu'il tire de l'obscurité ce que lui a été révélé et qui ne connaissent pas les autres. Cette « impression » dont parle Proust, ne peut se traduire aux autres que par le travail de l'intelligence.

Enfin, la correction du réel n'est possible que par une redistribution d'éléments puisés dans le réel afin de lui donner une unité. Dans ce sens, les réflexions de Paul Ricœur sur le récit nous aident à penser la théorie du roman camusien. Pour lui, le récit va justement faire la médiation entre « des événements ou des incidents individuels, et une histoire prise comme un tout. » (1983, p. 127) *La mise en intrigue*, telle que la définit Ricœur à partir de la poétique d'Aristote, n'est qu'une œuvre de synthèse, d'unification : l'intrigue « prend ensemble » et intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout. » (1983, p. 10) Dans ce sens, « Louis Raingard » échoue justement parce que le jeune Camus pense que la seule création d'un personnage comme le fil qui lie des histoires séparées suffit à donner de cohérence à une histoire. Rappelons-nous que pour cette première tentative d'écrire un roman, le jeune écrivain « recycle » plusieurs textes qui, pris séparément, formaient un tout, mais dont l'union n'a pas été soutenue par une intrigue unificatrice. Lévi-Valensi fait remarquer que le défaut de « Louis Raingard » c'est de procéder à une « accumulation des 'expériences' de Louis, le même se passe pour *La Mort Heureuse* où Camus procède à « l'introduction de 'tranches de vie' (juxtaposition de phrases réellement prononcées, des scènes réellement vécues, mais qui ne sont pas soumises 'aux besoins élémentaires d'une relation cohérente' (1985, p. 168). Le résultat semble curieusement artificiel.

Enfin, par le récit, l'expérience humaine peut être configurée²²⁹, cela se donne par une « opération qui unifie dans une action entière et complète le divers constitué par les

²²⁸ Comme a bien résumé Lévi-Valensi en pensant aux rôles des images dans l'œuvre camusienne, d'abord « le cœur et l'esprit sont séduits par un geste, une attitude, un objet, la courbe d'un paysage ; vient ensuite, et ensuite seulement, l'interprétation de tout cela [...] L'image n'est pas alors la rencontre miraculeuse entre le sens et le signe, mais l'aboutissement d'un effort conscient pour rendre signifiant ce qui d'emblée retenu la sensibilité. » (2006, p. 304)

²²⁹ Reproduire toute la vie d'un homme dans toute son étendue avec tous ces détails sans y rien choisir serait une entreprise impossible, une répétition stérile de la création. En effet, selon Camus, dans cet univers rien n'est plus réel qu'une vie d'homme et rien n'est mieux pour la faire revivre qu'un film réaliste. Mais ce film n'est possible qu'à des conditions imaginaires. Il faudrait dans ce cas-là, supposer une caméra fixée jour et nuit sur un homme et qui enregistrerait même ses moindres mouvements. Le résultat, comme on peut prévoir, sera un film qui durerait tout une vie d'homme et que seuls les spectateurs résignés à perdre sa propre vie pouvaient regarder. Il conclut ainsi que même si ce film existait, il ne serait encore réaliste car la vie d'un homme se trouve aussi dans

circonstances, les buts, les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences non voulues issues de l'action humaine. » (1983, p. 11). La vie, comme le souligne Camus, ne peut pas former ce tout puisqu'elle trouve sa cohérence justement dans le moment où elle périt, c'est-à-dire, au moment de la mort. C'est par l'intrigue que l'action trouve un contour, une limite.

Comme chez Camus, pour Ricœur, ce qui définit la création littéraire ce n'est pas le critère de fabulation, mais son critère de cohérence. Par le récit, l'histoire peut trouver un « point final », d'où elle peut être aperçue comme formant un tout. (1983, p. 130).

Au *Premier Homme*, par exemple, nous pouvons trouver plusieurs événements multiples et dispersés de la vie de Camus : son enfance, son adolescence, ses années de formation. Tous ces événements recevront sa cohérence à partir de la recherche du père qui échoue et que lui fait découvrir qu'il est le premier homme qui a dû se former tout seul. En même temps, à rien découvrir de son père, il s'aperçoit qu'il a toujours eu sa mère à côté de lui et c'est par cette raison que tous ces événements aboutissent dans un retour à elle.

1.3.3 De quel réel parle-t-on ?

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons remarqué l'importance que Camus accordait au fait d'avoir vécu dans la pauvreté afin de pouvoir en parler. Le réel dont l'écrivain fait référence n'est pas la réalité tout entière, mais spécifiquement l'expérience de celui qui écrit. Cette idée figurait déjà dans *Le Mythe*, dans le chapitre « La création absurde », Camus reconnaît que toute pensée profonde « épouse l'expérience d'une vie et s'y façonne ». (OC I, p. 297) Chez *L'Homme Révolté*, Camus arrive à la conclusion « qu'une analyse détaillée des romans les plus célèbres montrerait, dans des perspectives chaque fois différentes, que l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience. » (OC III, p. 288)

C'est-à-dire qu'au contraire d'être une « simple évasion », le roman répond à « la revendication obstinée » d'une expérience vécue, d'après Cassagne (2006, p. 16). Il répond au besoin métaphysique qu'il y a chez tout homme et surtout chez celui qui écrit de chercher un sens et une signification à sa propre vie, à contempler son existence comme destin. Pour le

d'autres vies qui donnent une forme à la sienne : celle des êtres aimés, mais aussi la vie de tous ses concitoyens. « Il n'y a donc qu'un seul film réaliste possible, celui-là à même qui sans cesse est projeté devant nous par un appareil invisible sur l'écran du monde. Le seul artiste réaliste serait Dieu, s'il existe. Les autres artistes sont, par force, infidèles au réel. » (OC IV, p.255)

faire, l'œuvre d'art doit une part taillée dans l'expérience²³⁰, une facette de la réalité, c'est-à-dire, une partie délimitée, mais qui garde à l'intérieur une signification qui la déborde.

En 1942, il écrit dans les *Carnets* : « Détestable, l'écrivain qui parle, exploite ce qu'il n'a jamais vécu. [...] L'artiste véritable se trouve à mi-chemin de ses imaginations et de ses actes. [...] » (OC II, p. 944). Dans cette note, Camus soutient que l'œuvre ne se bâtit pas seulement sur le vécu, mais sur un mélange de réalité et d'imagination, c'est-à-dire, sur le travail de création littéraire. La même chose est affirmée dans le texte « Pourquoi je fais du théâtre ? » où il définit l'art comme : « Non pas le réel tout seul, ni l'imagination toute seule, mais l'imagination à partir du réel. » (OC IV, p. 608) Le monde crée par l'œuvre d'art est alors un monde qui ne se détache pas du monde réel, à la limite il s'agit du même monde, parce que la souffrance de l'homme y est la même, les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. (OC III, p. 287).

Comme le fait remarquer Annie Ernaux à propos de son projet écriture, il ne s'agit d'écrire « ma vie », mais d'écrire « la vie »²³¹. C'est-à-dire que dans cette perspective « il n'existe pas ce que l'on appelle intime, il n'y a que des choses qui sont vécues de façon singulière, particulière [...] mais la littérature consiste à écrire ces choses personnelles sur un mode impersonnel, à essayer d'atteindre l'universel [...] Seulement ainsi que les expériences de la honte, de la passion amoureuse, de la jalousie, du temps qui passe, des proches qui meurent, toutes ces choses de la vie, peuvent être partagées. » (2013, p. 35). Camus voit ce principe « d'écrire la vie » dans l'œuvre de Louis Guilloux²³², dont tous les livres se nourrissent de son expérience personnelle, mais « qui n'utilise la misère de tous les jours que pour mieux éclairer la douleur du monde. Il pousse ses personnages jusqu'au type universel, mais en les faisant passer par la réalité la plus humble. » (OC II, p. 714) Ainsi, la façon la plus sûre de passer du réel à la création, c'est tout en partant du particulier arriver à atteindre

²³⁰ Dans ce sens, Cassagne attire notre attention à l'origine du mot : *stylos* du grec, c'est *colonne*, « c'est-à-dire un morceau taillé dans la pierre dessiné avec une courbe parfaite : dépouillé et à la fois éclatante. » (2015, p. 191)

²³¹ « Proust a compris (c'est là le génie) qu'il n'avait pas à 'raconter' sa vie, mais que sa vie avait cependant la signification d'une œuvre d'art [...] La postérité donne de plus en plus raison à Proust : son œuvre n'est plus lue seulement comme un monument de la littérature universelle, mais comme l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un *curriculum vitae*, mais comme un étoilement de circonstances et de figures. » (BARTHES, 2002, p.464)

²³² « Préface à la *Maison du Peuple* de Louis Guilloux », il cite aussi *Le Pain de Rêves*. Dans un entretien Guilloux répond à Roger Grenier que lui demande sur ce qu'il a de réel et d'imaginaire dans son roman que « même quand c'est imaginé, n'est-ce pas, c'est toujours avec une référence à une vérité, à une réalité connue et prouvée n'est-ce pas ? *Le Pain des Rêves* est une espèce de transposition si l'on veut, n'est-ce pas, mais à partir d'une chose vraie, n'est-ce pas ? » « Souvenirs d'enfance de Louis Guilloux », 7 avril 1975, L'Ouest en mémoire, disponible sur <http://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/fiche-media/Region00871/souvenirs-d-enfance-de-louis-guilloux.html> Consulté le 9 novembre 2015.

l'universel : voilà la définition de l'art d'après Camus²³³. Lorsque l'artiste arrive à faire cela, il fait surgir un monde neuf, différent du monde quotidien et pourtant le même, particulier mais universel²³⁴. (OC IV, p. 260)

Le roman ainsi, n'est plus défini par son caractère fictionnel²³⁵, mais par son aptitude à corriger le réel par l'imagination, et transfigurer le particulier en universel²³⁶.

1.3.3.1 *Écrire sa vie pour écrire la vie : le roman autobiographique*

La critique camusienne a beaucoup discuté à propos du statut de ce texte inachevé, roman ou autobiographie ? Les réponses vont dans les sens le plus variés : roman, autobiographie en troisième personne, autobiographie déguisée en roman, autobiographie romancée. Bien que toute l'œuvre de Camus, et notamment ses premiers écrits, est nourrie de son expérience personnelle, toute la particularité du roman de la maturité ce qu'il a pour ambition de prendre en compte la vie d'un homme dans toute son étendue, d'où sa ressemblance avec le récit autobiographique.

Mais par ce parcours que nous avons fait par la théorie du roman camusien, nous concluons que la définition générale du roman chez Camus se fonde sur une ambiguïté, sur une contradiction qui ne doit pas se résoudre : *Le Premier Homme* est autobiographique par son fond et romanesque par sa forme. En effet, sa définition s'approche beaucoup de la définition du roman autobiographique, qui s'appuie aussi sous un régime d'ambiguïté entre le réel et le travail de l'imagination. P. Lejeune (1971), par exemple, ne trouve pas un caractère distinctif entre roman et roman autobiographique, car chaque texte adopte une position particulière sur l'axe fiction/référence (quelle que soit la proportion d'une ou de l'autre).

²³³ Dans une note du cahier V, il consigne : « Notre tâche : créer l'universalité ou du moins les valeurs universelles. » (OC II, p. 1035)

²³⁴ Cette universalité se revêt d'un aspect mauvais, lors que de l'autre côté le lecteur se reconnaît totalement dans le texte. À titre d'anecdote, nous signalons quelques lettres que Camus avait reçues de ses lecteurs : en 1951, Camus se défend d'avoir incité au crime avec l'écriture de *L'Étranger* (OC III, p. 870) En 1956, il répond à une femme qui croit que l'écrivain s'était inspiré dans un ami à lui pour la composition de Clémence : « Je vous certifie sur l'honneur que les détails orchestrés dans La Chute ne concernent que moi. » (OC IV, p. 1311)

²³⁵ Genette, après toute une réflexion sur la fictionalité, conclut que si l'on considère les pratiques réelles d'écriture, on doit admettre qu'il n'y a pas de fiction pure « dire que la fiction (verbale) est toujours constitutivement littéraire ne signifie pas qu'un texte de fiction soit toujours constitutivement fictionnel » (2004, p. 113) Ricœur aussi affirme que le récit de l'histoire est une reconstruction plus ou moins approchée de ce qui un jour fut « réel » (1985, p.183). L'histoire subit aussi un travail de mise en intrigue et cet entrelacement de la fiction et de l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentation de cette dernière, mais contribue à l'accomplir. (RICOEUR, 1985, p. 330) Comme on peut observer, les frontières sont toujours mouvantes.

²³⁶ L'universel est celui qui parle à tous les hommes de tous les temps : « Mais il y a dans *Le Roi Lear* ou dans *Guerre et Paix* une souffrance et un bonheur qui peuvent être reconnus par tous ceux qui pleurent ou se révoltent dans nos ignobles maisons de la douleur. » (OC III, p. 902)

Ainsi, différemment de l'autobiographie, sa relation avec le réel comporte de degrés et Lejeune pense qu'il est plus simple de le définir à partir de son contenu (1975, p. 25). Selon Gasparini, le romancier autobiographe ne réalise pas une synthèse entre autobiographie et roman, mais il le fait coexister, sans jamais choisir entre un ou autre. En effet, ce qui Camus cherche c'est « l'équilibre » entre les deux codes, qu'à la limite peut être lu comme la recherche d'une mesure profonde entre la vie et l'écriture.

Camus est bien conscient qu'il travaille aux confins de l'autobiographie²³⁷, d'après ce qu'il avoue à sa femme en 1959, mais il n'a jamais eu en tête l'idée d'écrire une autobiographie « pure » et il parle au contraire de son roman. En effet, nous pouvons penser à un texte dont le contenu touche l'autobiographie à cause de la grande place occupée par le récit d'enfance. Camus prend pour de modèles quelques récits d'enfance, notamment ceux de Tolstoï et Gorki, fort différents puisque *Enfance* raconte l'histoire d'un enfant issu d'un milieu aristocratique et le second *Ma vie d'enfant* raconte les vicissitudes d'une enfance pauvre et prolétarienne²³⁸. Si nous nous appuyons sur l'analyse de H. Inada, il est possible de nuancer encore plus les enjeux de l'autobiographique et du romanesque dans le texte. Selon le critique japonais, Camus ne partage que son enfance avec Jacques Cormery, car le personnage quoiqu'il éprouve presque les mêmes expériences de l'adulte Camus (guerre, résistance, etc) a son propre présent et avenir en tant qu'être indépendant de l'auteur. Inada conclut que si leurs vies sont identiques au passé, elles « commencent à diverger chaque fois que le narrateur ramène Cormery à un présent différent de celui de Camus et qui contient déjà en germe un avenir qui ne peut être que fictif. » (1996, p. 85). Ce mouvement entre le passé et le présent déjà exploré pour nous dans notre première partie interdit d'emblée l'autobiographie en tant que récit rétrospectif d'exister pleinement, au moins du point de vue de la temporalité. Si nous considérons *Le Premier Homme* comme un roman autobiographique, nous pouvons ainsi penser que Camus cherche un équilibre entre « la volonté de créer un monde fictif et le désir de se replonger dans son enfance. » (1996, p. 86)

Si nous regardons *Le Premier Homme* à la lumière de la théorie de Philippe Lejeune, le texte ne porte pas aucune des marques de l'autobiographie telles qu'il les a systématisées dans *Le Pacte Autobiographique*. Il s'agit d'un texte fictionnel, écrit en troisième personne dont le personnage, Jacques Cormery, il est évident, ne porte pas le nom de Camus (il n'y a

²³⁷ Camus explique à son épouse l'état de son travail, il s'agit d'un récit autobiographique dont le personnage sera partagé entre deux êtres. C'est son éducation sentimentale à lui, dont le principal objectif « serait de révéler son Algérie à la France métropolitaine. » (apud LOTTMAN, 2013, p.1016)

²³⁸ Camus connaît d'ailleurs d'autres exemples francophones : *Vie d'Henri Brulard* de Stendhal pour le récit d'un enfant plus aisé et *Le pain de rêves* de Guilloix pour une enfance misérable dans un milieu ouvrier.

pas donc d'identification de l'auteur, personnage et narrateur). Il y a aussi l'absence d'un pacte autobiographique, la marque la plus importante d'une autobiographie. Le pacte autobiographique cependant peut être établi de forme indirecte à travers le paratexte qui l'entoure. Par exemple, la longue préface écrite pour *L'envers et l'endroit*, où Camus réfléchit profondément sur son art, peut être lue aussi comme une sorte de pacte autobiographique indirect et rétroactif, car l'écrivain identifie le monde de pauvreté et de lumière dans lequel il a grandi comme la source de son écriture (OC I, p. 32). Cette préface, écrite en forme d'anamnèse, se termine sur des plans pour le futur : vingt ans après son premier livre, il désire établir l'équilibre entre ce qu'il est et ce qu'il dit ; celle-là, c'est la condition de bâtir l'œuvre dont il rêve : une œuvre qui semblera à *L'Envers et L'Endroit* et qui parlera d'une certaine forme d'amour (OC I, p. 37).

Nous pouvons encore citer le bilan que Camus fait de son œuvre, où il conclut que depuis ses premiers livres « (*Noces*) jusqu'à *La Corde* et *L'Homme Révolté*, tout [son] effort a été en réalité de [se] dépersonnaliser (chaque fois dans un ton différent). Ensuite, je pourrais parler en mon nom. » (OC IV, p. 1002) Autrement dit, dans ses deux premiers cycles, il a voulu se nier dans ses écrits devant la tâche d'aborder les problèmes de son époque (rappelons-nous le souci de Camus pour qu'après l'absurde et la révolte, la création devenait enfin libre). Dans ce cas donc, parler au propre nom, signifie parler des problèmes et des questions que lui touchent particulièrement. En outre, pour son troisième cycle d'œuvres, centrées sur le thème de l'amour, il n'envisage qu'une seule méthode, d'après une note de 1956 : « la sincérité ». (OC IV, p. 1245)

CHAPITRE 2 : ÉCRIRE LA VIE

Regardée de plus près toute l'œuvre camusienne est autobiographique, des premiers écrits au *Premier Homme*, en passant par les essais littéraires et philosophiques, ainsi que ses récits et ses nouvelles. Elle l'est cependant en moins ou plus grand degré, mais ce que lie le début et la fin de l'œuvre c'est l'envie que l'expérience personnelle se présente d'une façon directe, sans le détour de l'image, du symbole ou du mythe. L'écriture du *Premier Homme* porte à la limite le rapport entre la littérature et la vie, puisque le roman a pour but de prendre compte de toute l'étendue de la vie d'un homme, et non seulement d'une expérience particulière : « Quarante ans d'une vie d'homme », « pour éprouver sa fidélité à soi, sa constance, son devenir. » (LOTTMAN, 2013, p. 1014) C'est pour cette raison aussi que le roman est si proche de l'autobiographie en tant que genre. Dans les points qui suivent, nous voudrions observer comment les expériences personnelles figurent dans ses textes et comment l'esthétique de la « création corrigée » a représenté l'innovation qui a permis d'écrire non plus sa vie, mais la vie.

2.1 La vie dans la philosophie

Comme nous avons vu, l'abandon des « Voix du quartier pauvre » et l'échec de « Louis Raingeard » donne naissance aux essais de *L'Envers et L'Endroit*, où en reprenant encore ses expériences personnelles comme le matériel brut de la création, il essaie de donner un fond philosophique à ces expériences pour en tirer un sens plus général. Cette démarche a été fondamentale pour l'écriture de son premier texte philosophique, *Le Mythe de Sisyphe*, essai sur l'absurde, en 1942.

Par la suite, Camus s'est toujours plaint d'être tâché comme « le philosophe de l'absurde », car il ne signifiait pour lui qu'un point de départ. Dans l'essai « L'Énigme » de *L'été*, il se plaint du fait que les critiques pensent qu'en écrivant sur l'absurde, il écrivait sur lui-même. Il objecte alors qu'il est possible d'écrire sur l'inceste sans se lancer sur sa malheureuse sœur. Il se défend en écrivant que « l'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérités que le romantisme nous a léguées. [...] ». Et conclut : « Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets sans jamais se prendre

lui-même comme objet. » (OC III, p. 605) Remarquons la nuance : Camus affirme avoir voulu être un écrivain objectif ce qui équivaut à dire qu'il n'a pas toujours réussi à l'être. Cette nuance est mise en relief par une entrée du cahier VII (rejetée par Camus et que j'ai pu récupérer grâce à la version dactylographiée) où il affirme catégoriquement : « Il n'y a pas, dans un sens, d'écrivain plus objectif que moi²³⁹. Il est vrai qu'il semble avoir réussi à prendre de distance pour aborder les thèmes philosophiques de l'absurde et de révolte, mais il n'est moins vrai qu'il est parti d'un point très subjectif, comme il laisse transparaître par quelques instants.

Dans la préface à l'édition américaine du *Mythe*, par exemple, il avoue qu'il s'agit de son livre le plus personnel et que même s'il a dépassé quelques positions y consignées, il reste fidèle aux exigences que les ont dictées (OC III, p. 956). En effet, à l'avertissement de son livre, Camus signale à son lecteur le fond personnel sur lequel l'essai s'est construit :

Mais il est utile de noter, en même temps, que l'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ. [...] Aucune métaphysique, aucune croyance n'y sont mêlées pour le moment. Ce sont les limites et le seul parti pris de ce livre [quelques expériences personnelles me poussent à le préciser] (OC I, p. 219 et p. 1283)

En 1953, cependant il enlève cette dernière partie, sans doute pour prévenir toute lecture biographique de son texte. Mais si nous regardons de plus près le processus de création de l'essai, nous nous apercevons que ce qui déclenche son écriture, c'est une expérience personnelle. En effet, dans la réflexion sur « Philosophie et roman », Camus consigne qu'ainsi que l'artiste, le penseur s'engage et devient dans son œuvre et cette osmose entre la vie et l'œuvre soulève le plus important des problèmes esthétiques (OC I, p. 285). Une note de 1938, préfigurait déjà cette pensée qu'il avait dans toute œuvre, soit elle littéraire ou philosophique « un certain rapport entre l'expérience globale d'un artiste, sa pensée + sa vie (son système en un sens - omission faite de ce que le mot implique de systématique), et l'œuvre qui reflète cette expérience. » Ce rapport est salutaire dès que l'œuvre permet de sous-entendre l'expérience dont le lecteur devine la richesse. (OC II, p. 862)

Il y a un document appelé « Cahier resté à Oran », de 1938, qui montre combien les réflexions de l'essai sont redevables à l'expérience personnelle de Camus. Sous le titre de « Sans lendemains », ce texte est totalement récupéré dans le *Mythe* : le passage entre un texte

²³⁹ Fonds Albert Camus, folio 7.

et l'autre s'opère par un processus de dépersonnalisation²⁴⁰, où le « je » est remplacé par « l'homme quotidien », « l'homme absurde » (OC I, p. 1198-1204). Observons ce processus de plus près :

« Sans lendemains »

Jusqu'ici j'avais vécu avec des buts, avec un souci d'avenir et de justification (à l'égard de qui ou de quoi ce n'est pas la question) qui dirigeait ma vie. J'évaluais mes chances, je comptais sur le plus tard. J'agissais comme si je pouvais agir sur ces chances et cet avenir. Cette nuit-là tout s'écroula.

Je pensais alors combien était illusoire cette liberté selon mes jours se succédaient. Cette idée que « j'étais », ma façon d'agir comme si tout avait un sens (même si à l'occasion j'estimais que rien n'en avait) tout cela se trouvait démenti par l'assurance de ma mort. Penser au lendemain, se fixer un but, avoir des préférences, tout cela suppose la croyance à la liberté - même si l'on s'assure parfois de ne point l'avoir - Et cette liberté supérieure, cette liberté d'*être* qui seule peut fonder une vérité, je sais bien alors qu'elle n'était pas - Que la mort était là comme la seule réalité, qu'après elle les jeux étaient faits et que par là j'étais, non plus libre de me perpétuer mais esclave et surtout esclave sans espoir de révolution, sans recours au mépris. Et qui, sans mépris, peut demeurer esclave ? Quelle liberté peut exister au sens plein, sans assurance d'éternité. (OC I, p. 1198-1199)

Le Mythe de Sisyphe

Avant de rencontrer l'absurde, l'homme quotidien vit avec des buts, un souci d'avenir ou de justification (à l'égard de qui ou de quoi, ce n'est pas la question). Il évalue ses chances, il compte sur le plus tard, sur sa retraite ou le travail de ses fils. Il croit encore que quelque chose dans sa vie peut se diriger. Au vrai, il agit comme s'il était libre, même si tous les faits se chargent de contredire cette liberté. Après l'absurde, tout se trouve ébranlé. Cette idée que « je suis », ma façon d'agir comme si tout a un sens (même si, à l'occasion, je disais que rien n'en a) tout cela se trouve démenti d'une façon vertigineuse par l'absurdité d'une mort possible. Penser au lendemain, se fixer un but, avoir des préférences, tout cela suppose la croyance à la liberté, même si l'on s'assure parfois de ne pas la ressentir. Mais à ce moment, cette liberté supérieure, cette liberté d'*être* qui seule peut fonder une vérité, je sais bien alors qu'elle n'est pas. La mort est là comme seule réalité. Après elle, les jeux sont faits. Je suis non plus libre de me perpétuer mais esclave, et surtout esclave sans espoir de révolution éternelle, sans recours au mépris. Et qui sans révolution et sans mépris peut demeurer esclave ? Quelle liberté peut exister au sens plein, sans assurance d'éternité ? (OC I, p. 258)

En reprenant nos réflexions du début à propos de « Louis Raingeard », il nous semble que *Le Mythe* reprend là où la réflexion philosophique de Camus s'est dessinée par la première fois. M.-Louis Audin, signale dans ses notes à la Pléiade, que « de manière voilée passent toute au long du texte les diverses formes d'absurdité qui a dû affronter Camus dans sa vie, sa sensibilité, ses idées - maladie, échec conjugal, mutisme d'une mère adorée, amères déceptions politiques [...] » (OC I, p. 1276)

²⁴⁰ « Depuis toujours quelqu'un en moi, de toutes ses forces, a essayé de n'être personne. » (OC IV, p. 1191) Sur la dépersonnalisation voir aussi l'article « Entre l'innocence et l'infinifit : le sujet écrivant des *Carnets*. »

Le *Mythe* porte ainsi la marque du vécu personnel, comme nous avons vu au premier chapitre de notre deuxième partie (le silence de la mère et la découverte de l'étrangeté), mais d'un vécu s'universalise par l'écriture.

Dans son rapport presque organique avec l'essai, *L'Étranger* naît aussi du vécu personnel, mais par la construction d'un récit de fiction, Camus arrive à épurer complètement ces références personnelles. Mais ce récit est important parce qu'il met à terme la tâche esquissée par « Louis Raingeard » de, par le moyen d'un récit fictionnel, se délivrer de ses souffrances personnelles. A. Abbou épouse cette lecture du récit comme l'épuration du *pathos* personnel, pour lui Camus « doit recoudre en un récit les morceaux malmenés de son moi et donner un sens à sa déchirure », « de ses premiers écrits à 'Louis Raingeard', et jusqu'à *L'Étranger*, a entrepris consciencieusement le récit de ses épreuves passées comme pour l'échapper, isoler les parties mortifiées de son être et se reconstruire avec celle qui vit encore en lui » (OC I, p. 1255-1256).²⁴¹ En effet, par l'écriture, il essaye d'ordonner ses expériences, les unifier pour y trouver un sens. Au fragment « Sans lendemain », il écrit que l'œuvre est justement « un miroir qui précise » (OC I, p. 1200).

À la définition de l'art comme témoignage et comme expression, nous pouvons ajouter celle de l'art comme délivrance. L'écrivain même affirme, lorsqu'il parle du rôle de *La Douleur* pour sa vocation, qu'il y a découvert non seulement qu'il pouvait s'exprimer par l'œuvre d'art, mais qu'il pouvait en outre se délivrer. (OC IV, p. 643) Cette liberté, comme nous l'avons vu dans les extraits qui comparaient « Sans lendemains » à l'essai, ne peut s'accomplir qu'à l'égard de la mort : c'est elle qui ordonne les expériences, leur imprime du sens et transforme la vie en destin²⁴². Nous revenons sur ces enjeux entre la mort et l'œuvre d'art dans notre quatrième partie.

Pour *L'Homme Révolté*, elle ne naît plus d'une expérience strictement personnelle, mais d'une expérience personnelle partagée avec d'autres hommes. Camus commence sa « Défense de l'Homme Révolté » par la référence explicite à ce départ subjectif : « A la racine de toute œuvre se trouve le plus souvent une émotion simple et forte, mais longtemps

²⁴¹ Dans sa réflexion sur « La création sans lendemains », Camus conçoit l'œuvre d'art comme une difficile ascèse qui fournit à l'homme l'occasion de « surmonter ses fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nue. » (OC I, p. 298)

²⁴² « Je n'étais donc pas libre, mais esclave de la mort. Je n'insiste pas sur le sentiment définitif dont s'accompagna cette découverte d'une vérité que je savais sans le connaître. [...] Et pour parler clair dans la mesure où j'espérais, où je m'inquiétais d'une vérité qui me fut propre, d'une façon d'être ou de créer, où j'ordonnais ma vie, où enfin j'admettais sans discussions que ma vie eut un sens, je me créais des barrières entre quoi je resserrais ma vie [...] » (OC I, p. 1199)

ruminée. » (OC III, p. 366)²⁴³ Mais pour que cette expérience se revête d'une valeur universelle, il faut que l'individu s'oublie pour affirmer « dans ses œuvres et dans ses actes tous les autres individus. (OC III, p. 375) C'est dans ce sens que Camus avait affirmé que ce qui était une expérience personnelle dans l'absurde, devient l'expérience de tous, en passant du « je » au « nous » de la révolte.

Avec *La Peste*, le réel dont il fait mention n'est plus personnel, mais collectif, il appartient à l'Histoire. À cause de sa maladie, Camus n'a pas pu servir comme soldat à la guerre, et à cause d'elle encore, il se trouve exilé en France, solitaire et sans pouvoir combattre. Comme à sa jeunesse, lorsqu'il s'était découvert tuberculeux, l'écriture devient pour lui une forme de résistance et d'attachement à la vie. La maladie, n'est pas tout à fait négative pour lui, comme il note à cette époque dans son carnet : « la maladie est une croix, mais peut-être aussi un garde-fou. L'idéal cependant serait de lui prendre sa force et d'en refuser les faiblesses. Qu'elle soit la retraite qui rend plus fort au moment voulu. » C'est que la maladie lui apprend, mais aussi l'occupation de la France, sera représentée par l'allégorie de la peste : « La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence - et celle de la souffrance morale. » Écrire devient une forme de résister, de survivre. À ce moment-là, c'est justement *La Peste* qu'il met en chantier : le récit d'une résistance à un fléau, mais plus profondément, c'est la résistance contre toutes les tyrannies et toute domination. En effet, la genèse de cette « chronique » est profondément liée à la réalité vécue par Camus pendant les années de la guerre. Mais la résistance par la plume s'est faite aussi d'une façon plus concrète par la collaboration au journal clandestin *Combat*.

Par le moyen de l'allégorie Camus arrive à atteindre l'universel. Comme le résume Cassagne :

Esta novela tiene por base real la segunda guerra mundial (1939-1945). Pero, en lugar de presentarla en sus aspectos episódicos externos, el novelista ha penetrado en lo medular : lo que es propio de todas las guerras ; ha visto que se desarrollan a la manera de una peste que invade y hace sufrir a una sociedad entera. Y, más aún, ha discernido que sus causas no son extrínsecas, sino intrínsecas : provienen del corazón humano, que cada tanto sale a luz y se desparrama y difunde como una peste. Gracias a este símbolo, la novela de Camus, sin dejar de referirse a la segunda guerra mundial, cobra una proyección más amplia e profunda. (2006, p. 20)

²⁴³ Dans son texte « Artiste et prison », Camus critique l'attitude de Oscar Wilde d'avoir séparé l'art de la douleur, de l'avoir coupé de ses racines. » (OC III, p. 902)

Nous pouvons alors conclure que dans ses essais philosophiques et dans les récits qui faisaient partie de ce même cycle, Camus réussit à prendre une « distance de sécurité » de ce départ subjectif. Ce qui change avec l'écriture du *Premier Homme*, l'expérience personnelle et l'Histoire se présenteraient d'une façon directe, sans l'intermédiation du symbole et du mythe.

2.2 La vie dans le roman

Dans les réflexions du *Mythe*, Camus revient à la pensée qu'il y a un rapport entre l'expérience d'un artiste et son œuvre : « Il y a un rapport entre l'expérience globale d'un artiste et l'œuvre qui la reflète, entre *Wilhelm Meister* et la maturité de Goethe. » (OC I, p. 286) Mais il ne s'agit toujours d'y puiser le matériel brut de sa création, quelques fois cette expérience ne figure que comme un reflet, comme un écho de l'expérience.

Dans une note du cahier VII, Camus fait référence à la biographie²⁴⁴ écrite par Rolland qui met justement l'accent entre les expériences personnelles de Tolstoï et l'écriture de son œuvre : « cf. Romain Rolland. Vie de Tolstoï. p. 69. La « vie » dans le roman. » (OC IV, p. 1132) Chez Rolland nous trouvons cet extrait : « Enfin, après beaucoup de projets abandonnés, à peine ébauchés, le 19 mars 1873, à la grande joie de la comtesse, il commence Anna Karénine. Tandis qu'il y travaille, sa vie est attristée par des deuils domestiques. » (1911, p. 75)²⁴⁵. En effet, de novembre 1873 à novembre 1875 Tolstoï perd trois enfants et ses deux tantes : Tatiana, sa mère adoptive meurt en 1874 et Pélagie en 1875. Pendant cette période encore sa femme tombe malade. Son œuvre va donc porter les traces de ce malheur personnel. Alors, lorsque Camus fait mention à cette vie dans le roman, il veut mettre le relief sur le rapport étroit entre l'œuvre et l'homme, c'est-à-dire, à ces expériences personnelles qui déclenchent parfois l'écriture autant que la nourrissent des thèmes et d'intrigues. Par exemple, A. Abbou montre que dans l'écriture de *La Chute*, le grand défi que rencontra Camus fut de « privilégier, comme sujet principal, l'une ou autre des crises qui

²⁴⁴ *Vie de Tolstoï*, Paris: Hachette, 1928.

²⁴⁵ Camus a consulté une autre édition du texte, mais nous avons pu localiser l'extrait grâce à la suite de la note des Carnets « Id. « Il est difficile d'aimer une femme et de rien faire de bon. », qui récupère une phrase d'une note en bas de page du texte de Romain. Il s'agit d'un extrait d'Anna Karénine : « La femme, selon moi, est la pierre d'achoppement de la carrière d'un homme. Il est difficile d'aimer une femme et de rien faire de bon, et la seule façon de ne pas être réduit à l'inaction par l'amour, c'est de se marier. » TOLSTOÏ, Léon *Anna Karénine* Traduction anonyme du russe parue en 1886, Troisième partie, p.510 Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Anna_Kar%C3%A9nine

ébranlèrent sa conscience, presque de façon concomitante : sa mise en cause privée comme époux, sa mise en cause politique comme intellectuel. » (2009, p. 51) A ce moment-là, n'oublions pas, Camus était attaqué publiquement à cause de la publication de *L'Homme Révolté* et sa femme était internée afin de se soigner d'une dépression qui s'est transformée en neurasthénie. La création sonne alors comme un écho de la vie. La même chose se passe avec la nouvelle « Jonas ou l'Artiste au travail » où nous pouvons voir un reflet de la crise créatrice qui s'est abattue sur l'écrivain après la publication de *L'Homme Révolté*. En 1951, dans ses *Carnets*, Camus songeait déjà à un projet de nouvelle sur « le créateur », qu'il envisage à cette époque-là comme un écrivain (OC II, p. 1106), mais qui devient un peintre après, sans doute afin de prendre un peu d'écart de sa propre expérience²⁴⁶.

2.3 Du journal de voyage à la nouvelle

Les nouvelles de *L'Exil et le Royaume* ont été écrites après la réflexion sur les rapports entre l'art et la réalité de *L'Homme Révolté* et se profitent de cette nouvelle esthétique. Différemment de *La Peste* qui est né d'une expérience individuelle, mais partagée, avec les nouvelles, Camus reprend la main à ses expériences personnelles. Comme lui-même avait remarqué, les nouvelles représentaient une transition, et son écriture coïncide la mise en chantier du *Premier Homme*.

Dans ce point, nous voudrions nous centrer dans la genèse de la nouvelle « La Pierre qui pousse » et son rapport au Journal de voyage en Amérique du Sud parce que, différemment des autres nouvelles où nous pouvons trouver de ressemblances (d'échos) entre l'expérience de l'écrivain et l'histoire du personnage, elle nous permet d'observer, à partir des traces vérifiables, le passage de l'un à l'autre.

Le Journal de Voyage a été rédigé en 1949 lors de la visite de Camus au Brésil, quelques années plus tard, l'écrivain y va puiser tous les éléments pour la composition de sa nouvelle. Toute l'action se passe à Iguape, lors de la procession du divin et presque toute l'histoire vécue par l'ingénieur d'Arrast a été vécue par l'écrivain et est totalement redevable à ses impressions notées dans le journal (OC IV, p. 1041-1046). Sauf le dénouement de l'histoire. Dans le journal, l'histoire termine par l'homme qui arrive à tenir sa promesse et apporter la pierre jusqu'à l'église :

²⁴⁶ Pour tous les échos entre l'expérience personnelle de Camus et sa reprise voir les notes de l'Édition de la Pléiade (OC IV, p. 1373)

Nous allons attendre la procession à un autre endroit point stratégique et lorsqu'elle repasse devant nous, l'homme à la barbe paraît crispé de fatigue et tremble sur ses jambes. Il arrivera cependant sans encombre. Les cloches sonnent, les magasins et les maisons qui avaient fermé portes et fenêtres sur le passage de la procession le rouvrent – et nous allons dîner. (OC IV, p. 1046)

En 1951, aux *Carnets*, au contraire, il prévoit un dénouement différent : « Iguape. Un homme à l'avant du bac. La ville, la procession. L'homme, la pierre s'écroulent. Le visiteur prend la pierre mais dépasse l'église et marche vers le fleuve. Il charge la pierre dans une longue barque et remonte le fleuve vers la forêt vierge où il disparaît. » (OC IV, p. 1129) Cette fin, cependant, lui a semblé peut-être trop énigmatique puisqu'en 1952, il repense le dénouement dans ces termes : « Pour finir il porte la pierre dans la case la plus misérable. Les indigènes se serrent sans mot dire pour lui faire place. Dans le silence on n'entend plus que la rumeur du fleuve. - Ici nous sommes les derniers, la dernière place parmi les derniers. » (OC IV, p. 1139) Ainsi, du journal aux notes, nous voyons la réussite se transformer en échec, car l'homme n'est capable de tenir sa promesse. Pour procéder à cette transformation, il faut créer à l'intérieur de la nouvelle une intrigue qui justifie l'échec : l'homme échoue parce qu'il avait beaucoup dansé la nuit antérieure et il est fatigué. C'est le visiteur alors qui prend sa place, mais au lieu d'apporter la pierre à l'église ou de disparaître par le fleuve, il va la déposer dans la case la plus misérable. Dans la nouvelle, le dénouement retenu est bien celui de 1952 qui se précise :

Quand les habitants de la case arrivèrent, ils trouvèrent d'Arrast debout, adossé au mur, du fond, les yeux fermés. Au centre de la pièce à la place du foyer, la pierre était à demi enfouie, recouverte de cendres et de terre. Ils se tenaient sur le seuil sans avancer et regardaient d'Arrast en silence comme s'ils l'interrogeaient. Mais il se taisait. Alors, le frère conduisit près de la pierre le coq qui se laissa tomber à terre. Il s'assit, lui aussi, faisant un signe aux autres. La vieille femme le rejoignit, puis la jeune fille de la nuit, mais personne ne regardait d'Arrast. Ils étaient accroupis en rond autour de la pierre, silencieux. Seule, la rumeur du fleuve montait jusqu'à eux à travers l'air lourd. D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait. Au même instant, une détonation éclata qui semblait toute proche. Le frère s'écarta un peu du coq et se tournant à demi vers d'Arrast, sans le regarder, lui montra la place vide : « Assieds-toi avec nous. » (OC IV, p. 111)

De l'entrée du journal, en passant par les notes jusqu'à la nouvelle, nous pouvons vérifier comment la fiction a corrigé la réalité. Toute la signification de la nouvelle tient au fait que d'Arrast aide le coq à tenir sa pierre et puis la prend. Nul doute que Camus ait pensé à son Sisyphe en roulant sa pierre vers les sommets. Mais son travail ne plus absurde, mais révolté. Différemment de Jonas, qui essaye de concilier la solitude de l'artiste à la solidarité, l'attitude de d'Arrast exalte la solidarité et la fraternité humaine et c'est précisément dans ce point que l'histoire arrive à devenir universelle. Nous voyons ainsi un exemple concret de comment, par l'œuvre d'art, l'artiste arrive à donner une forme achevée et exemplaire à des personnages et actions qui dans la réalité ne l'étaient pas.

Ce rapport entre l'expérience de l'artiste et sa transposition en œuvre d'art avait été développé dans *L'Homme Révolté*, par les exemples de Mme de Lafayette et de Gobineau. Camus attire l'attention au fait que, bien que les écrivains aient vécu les expériences dont ils parlent, leur génie a été d'emmener, par le biais de l'imagination et des personnages, cette expérience jusqu'à son bout :

Mme de La Fayette a tiré la *Princesse de Clèves* de la plus frémissante des expériences. Elle est sans doute Mme de Clèves, et pourtant elle ne l'est point. Où est la différence ? La différence est que Mme de La Fayette n'est pas entrée au couvent et que personne autour d'elle ne s'est éteint de désespoir. Nul doute qu'elle ait connu au moins les instants déchirants de cet amour sans égal. Mais il n'a pas eu de point final, elle lui a survécu, elle l'a prolongé en cessant de le vivre, et enfin personne, ni elle-même, n'en aurait connu le dessin si elle ne lui avait donné la courbe nue d'un langage sans défaut. (OC III, p. 287)

Camus conclut ainsi qu'une belle histoire ne peut s'accomplir que par cette continuité imperturbable qui n'existe pas dans les situations vécues, mais qui peut être retrouvée par l'imagination, à partir de la réalité.

2.4 La création corrigée dans l'écriture du roman

2.4.1 Donner unité à un moi déchiré et obscur

Dans notre deuxième partie, nous avons parlé que chez Camus le langage se revêt d'un rôle réparateur, que nous identifions désormais au rôle correcteur de l'œuvre d'art : rappelons-nous que le langage donne cohérence à l'incohérence et introduit une conséquence à ce qui

n'a pas de suite (OC III, p. 68). Il s'agit à la limite de, par le langage, donner d'unité à un moi éparpillé, voire déchiré. L'unité imprime à l'existence une « direction unitaire », elle lui donne cohérence (CASSAGNE, 2006, p. 15).

Dès le *Mythe*, Camus reconnaissait la difficulté de « saisir le moi » parce qu'il semblait multiple : « Je puis dessiner un à un tous les visages qu'il sait prendre, tous ceux aussi qu'on lui a donnés, cette éducation, cette origine, cette ardeur ou ces silences, cette grandeur ou cette bassesse. » Mais s'il essaye de le résumer, autrement dit, de l'unifier, « il n'est plus qu'une eau qui coule entre [les] doigts ». (OC I, p. 232)

Néanmoins, cela n'empêche pas que tout au long de sa vie, Camus ait affirmé son besoin d'unification, surtout aux derniers mois de sa vie. En avril 1959 : « Maintenant j'erre parmi des débris, je suis sans loi, écartelé, seul [...] Et je dois reconstruire une vérité – après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge. » (OC IV, p. 1296) Dans ses mémoires, Maria Casarès évoque une lettre que Camus lui avait envoyée, en août 1959, et qui va dans le même sens : « Seulement voilà, il faut qu'il y ait un cri. Eh ! oui, c'est bien triste que nous n'arrivions pas à mettre un ordre définitif, une unité bien claire dans ce que nous sommes. [...] il faudra mourir obscur en soi-même, dispersé. [...] Mais peut-être que l'unité réalisée, la clarté imperturbable de la vérité, c'est la mort même. » (1980, p. 391) Il nous paraît que l'écriture du *Premier Homme* répondait un peu à cette nécessité d'unification à partir de l'édification d'un langage qui donne la cohérence et les bornes que le moi ne trouve pas à la vie, sinon au moment unificateur de la mort²⁴⁷. Nous y reviendrons dans notre quatrième partie.

Ainsi, chez Camus, le récit devient une étape fondamentale dans la structuration de l'identité personnelle²⁴⁸. Pour lui, le roman donne une forme achevée et complète à l'éparpillement de l'existence, il lui donne un sens en transformant une simple histoire de vie en destin : « Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du

²⁴⁷ Si nous observons plus attentivement, nous allons voir que tous les grands thèmes camusiens étaient déjà présents dans ses premiers écrits, au moins en germe. La même chose s'est passée avec les concepts, il est alors étonnant de retrouver une note datée 1933, où Camus présente déjà le problème de la création corrigée et les deux termes qui forment son noyau, la mort et l'unité : « On pourrait soutenir qu'en même temps qu'un besoin d'unité, il y a un besoin de la mort, parce que celle-ci permet de former un seul bloc, par opposition. Développer et préciser. » (OC I, p. 957) Développer et préciser ce rapport entre le désir d'unité manifesté par l'homme, et la mort comme le seul moment où cette unité est possible d'être saisie, est bien c'est qu'il va faire les années suivantes.

²⁴⁸ Pour Ricœur : « l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive (Soi-même, p. 138) Ce travail de reconfiguration du soi par le récit, Ricœur ne l'assimile à aucun genre spécifique, il peut s'accomplir tant par les bribes de récit que nous racontons sur nous-mêmes quotidiennement que par les textes littéraires.

destin ? » (OC III, p. 287). Différemment de l'homme de tous les jours, les personnages romanesques « courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion, Kirilov et Stavroguine, Mme Graslin, Julien Sorel ou le prince de Clèves. » (OC III, p. 287)

L'unité du moi est nécessaire non seulement parce qu'il paraît déchiré, mais surtout parce qu'il est obscur. Dès *Le Mythe*, la difficulté de saisir le moi vient du fait que l'homme se sent un étranger à lui-même (OC I, p. 233), un des aspects de la révolte déjà préfigurés par la réflexion sur l'absurde c'est « un confrontation perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence d'une impossible transparence. » (OC I, p. 256) À notre avis, ici se trouve le cœur du refus de Camus à l'autobiographie « pure », car il y voit une impossibilité de saisir ce moi obscur. Il l'explicite dans son essai « L'Énigme » : « L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérités que le romantisme nous a léguées. [...] » (OC III, p. 605). Le refus à l'autobiographique semble être de nature philosophique, il s'agit d'une négation de la pensée idéaliste dans laquelle le « moi » est devenu une référence absolue²⁴⁹. Mais nous pensons surtout que l'impossibilité de l'homme de se peindre tel qu'il se doit à l'impossibilité du moi de se connaître soi-même²⁵⁰.

Or, le titre choisi pour le dernier chapitre du *Premier Homme*, tel que Camus nous a légué, sonne comme un écho à cette pensée exprimée au *Mythe* : l'homme est un être « obscur à soi-même ». Mais par l'écriture de son roman, l'écrivain essaye quand même de saisir le moi et d'éclaircir la partie obscure de l'être. À la conclusion de la deuxième partie du roman, la vie de l'enfant figure unifiée, car le narrateur est capable d'après tant de pages, résumer ce que Jacques avait été et vécu : sa famille, sa pauvreté, son appétit de vivre, les jeux, l'école. En essayant d'organiser ce qu'à la vie font des expériences successives, mais aussi parallèles et dans un effort de tout concentrer, ce que nous voyons se dessiner c'est un seul et grand paragraphe, plein de virgules. (OC IV, p. 910) Pour la partie obscure de l'être, elle a été pour

²⁴⁹ « Une intuition de cette nature est le moi, parce que par la connaissance du moi, le moi (entant qu'objet) procède de lui-même. En effet, le moi (entant qu'objet) n'étant autre chose que la connaissance de soi-même, le moi ne se produit qu'en se connaissant ; le moi est donc une connaissance qui se produit en même temps comme objet. » SCHELLING, F. *Système de l'idéalisme transcendantal* Paris : Librairie Philosophique de Ladrange, 1842. p. 42

²⁵⁰ « Étranger à moi-même et à ce monde », selon la formule de *Le Mythe de Sisyphe*, OC I, p. 38. Il y a encore une note dans les *Carnets*, de la série pour *La Mort Heureuse*, où le personnage refuse ouvertement le « connais-toi-même » de Socrate, car il pense que la connaissance de soi est en dehors de lui et pas dedans : « Pour se connaître, il faut agir, ce qui ne veut pas dire qu'on puisse se définir. Le culte du moi ! Laissez-moi rire. Quel moi et quelle personnalité ? Quand je regarde ma vie et sa couleur secrète, c'est en moi comme un tremblement de larmes. Je suis aussi bien ces lèvres que j'ai baisées que ces nuits de la « maison devant le monde », cet enfant pauvre que cette folie de vivre et d'ambition qui m'emporte à certains moments. Beaucoup qui me connaissent ne me reconnaissent pas à certaines heures. Et moi je me sens partout semblable à cette image inhumaine du monde qui est ma propre vie. » (OC II, p. 834)

Jacques comme une seconde vie, plus vraie sous les apparences quotidiennes de la première vie. Cette vie-là a été faite par une suite de désirs obscurs et de sensations puissantes et indescriptibles, mais que le narrateur essaie quand même de résumer par une suite à perdre haleine où les odeurs qui ont peuplé l'enfance se confondent avec le plaisir et l'amour (OC IV, p. 913). Cependant, il s'agit d'unité partielle, puisqu'elle ne concerne qu'une partie de la vie de Jacques. Est-ce que Camus aurait procédé à cette tentative d'unification à la fin de chaque étape de la vie du personnage ? Nous ne saurons jamais.

Ce que nous savons, ce que Camus avait envisagé de donner un aspect plus concret à l'unification de son personnage. Le premier plan pour *Le Premier Homme*, de 1953, prévoit l'existence de deux personnages :

1) L'indifférent : élevé sans milieu familial. Sans père. La mère singulière. Se débrouille seul. Un peu hautain, quoique poli. Marche seul toujours. Va aux matches de boxe et de football. N'aime rien que l'instant de pointe. Oublie le reste. En même temps réclame des autres la tendresse dont il est incapable. A le mensonge facile mais des accès terribles de vérité. Un peu monstrueux. Secret jusqu'à la limite, parce qu'il oublie des grandes parties de sa vie, parce que peu de choses l'intéressent - Artiste par ses défauts mêmes.

2) L'autre, sensible et généreux. (OC IV, p. 1174)

Dans le cahier jaune, l'idée est récupérée et on apprend que les deux protagonistes qui seraient peut-être de frères (OC IV, p. 952) : Pierre et Jean. Jean est le « premier homme » (OC IV, p. 922), « le monstre » (OC IV, p. 951) « cultivé, sportif, débauché, solitaire et le meilleur des amis, méchant, d'une loyauté sans faille » (OC IV, p. 925). Pierre serait artiste ou avocat, « militant, sensible et généreux » (OC IV, p. 951), tout le monde l'aime, pendant que « les succès et l'orgueil de J. lui attirent des inimitiés. » (OC IV, p. 924) Bien que Pierre soit marié avec Marie, il prend pour maîtresse Jessica. Jean apprend aussi à l'aimer. (OC IV, p. 952) L'existence de deux personnages est aussi assurée par les chemises « Jean » et « Pierre » des « Éléments ». Dans la chemise « Jean » nous découvrons que la seule chose qui rapproche « P. et J. » : « le même culte de l'honneur ». (OC IV, p. 961) Mais ces deux personnages n'étaient qu'un seul être partagé en deux, qui se rejoindraient à la fin, près de la mère (OC IV, p. 1174) Pour le faire, Camus pense à une technique où un des personnages serait identifié comme « je » et l'autre comme « il » qu'il envisage comme celui qui aurait mené cette seconde vie de « toutes les parties obscures » (OC IV, p. 950).

Nous ne savons si Camus aurait mené à terme ses plans, mais dans le manuscrit, tel que nous l'avons, nous pouvons remarquer que ce partage entre deux êtres est déjà ébauché entre Jacques et Pierre, que bien qu'amis, sont toujours présentés par contraste²⁵¹.

2.4.2 « Soi-même comme un autre »

La grande différence des personnages du « monde crée » ce qu'ils finissent, pendant que nous n'achevons jamais. » (OC III, p. 287), sinon au moment de la mort. Pour créer donc l'unification de l'être, il faut mourir²⁵² ou comme le dandy chercher à jouer un personnage.

Camus se demande sur le rapport entre la mort et l'unification de la vie comme destin achevé dès 1942 : « À quel moment la vie se change en destin ? À la mort ? mais c'est un destin *pour les autres*, pour l'histoire ou pour sa famille. Par la conscience ? Mais c'est l'esprit qui se fait une image de la vie comme destin, qui introduit une cohérence là où il n'y en a pas. Dans les deux cas, il s'agit d'une illusion. Conclusion ? : il n'y a pas de destin ? » (OC II, p. 968). Comme il remarque bien, la mort crée l'unification à l'égard des autres, c'est pour cette raison que nous avons la « Nostalgie de la vie des autres », parce que « vue de l'extérieur, elle forme un tout. Tandis que la nôtre, vue de l'intérieur, paraît dispersée. Nous courons encore après une illusion d'unité. » (OC II, p. 957)²⁵³. Ces deux idées seront reprises dans « Révolte et art » :

²⁵¹ « Pierre était le plus adroit, plus mince que Jacques, plus petit aussi, presque frêle, blond autant qu'il était brun et jusqu'aux cils entre lesquels son regard bleu et droit s'offrait alors sans défense, un peu blessé, étonné, apparemment gauche d'allure, il était dans l'action d'une adresse précise et constante. Jacques, lui, réussissait des parades impossibles et manquait des revers tout faits. À cause des premières, et des réussites qui soulevaient l'admiration des camarades, il se croyait le meilleur et fanfaronnait souvent. En réalité, Pierre le battait constamment et n'en disait jamais rien. Mais, après le jeu, il se redressait, sans perdre un centimètre de sa taille, et souriait en silence en écoutant les autres. » (OC IV, p. 766) « Pendant cinq années, ils avaient fait quatre fois le même parcours, l'un blond, l'autre brun, l'un placide, l'autre bouillant, mais frères par l'origine et le destin, bons élèves tous les deux, et en même temps joueurs infatigables. Jacques brillait plus en certaines matières, mais sa conduite, et son étourderie, son désir de paraître aussi qui le poussait à mille sottises, redonnaient l'avantage à Pierre, plus réfléchi et plus secret. » (OC IV, p. 825) « Là, il se séparait pour la première fois de Pierre qui ne jouait pas, bien qu'il fût naturellement adroit : il devenait plus fragile, grandissant plus vite que Jacques, devenant plus blond aussi, comme si la transplantation lui réussissait moins bien. » (OC IV, p. 877)

²⁵² La mort c'est l'élément qui unifie : « La psychologie est action – non réflexion sur soi-même. On se détermine au long de sa vie. Se connaître parfaitement c'est mourir. » (OC II, p. 815)

²⁵³ En 1947, cette même idée sera rencontrée chez Schopenhauer : « Pour Schopenhauer : l'existence objective des choses, leur « représentation » est toujours agréable, tandis que l'existence subjective, le vouloir est toujours douleur. « Toutes les choses sont belles à la vue et affreuses dans leur être d'où l'illusion, si courante et qui me frappe toujours, de l'unité extérieure de la vie des autres. » (OC II, p. 1099)

[...] on leur prête une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir, en vérité, mais qui paraissent évidentes à l'observateur. Il ne voit que la ligne de faite de ces vies, sans prendre conscience du détail qui les ronge. Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons (OC III, p. 285)

Camus conclut ainsi que lorsqu'on regarde la vie des autres du dehors nous y voyons une histoire, un roman. Nous pouvons romancer l'existence d'autrui, car pour nous, elles forment un tout. Et la nôtre ? Vue de l'intérieur, elle peut paraître dispersée. Suivant la même ligne, Proust nous décrit ce rôle unificateur de l'œuvre d'art en ce que concerne notre vie et la vie des autres : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voir un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre [...] Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons multiplier [...] » (1999, p. 2285)

Ainsi, pour que notre propre vie puisse être perçue comme destin, il faut créer, par l'art, l'illusion de la mort. Il faut alors que l'écrivain meure et qu'il renaisse comme un personnage. Par la création d'un « autre » l'homme peut regarder sa vie de dehors et il peut ainsi l'unifier enfin²⁵⁴.

Dans le chapitre « Révolte et art » de *L'Homme Révolté*, Camus fait remarquer que « l'univers romanesque a certainement moins de poids et de présence que cet autre univers où des êtres de chair font notre siège sans répit », cependant il se demande par quel mystère « Adolphe nous apparaît-il comme un personnage bien plus familier que Benjamin Constant » (OC III, p. 284) La question est moins simple qu'elle laisse transparaître, puisque *Adolphe* est finalement un roman autobiographique. Bien que plusieurs critiques ne reconnaissent pas *Adolphe* comme tel, nous soutenons la position de Sainte-Beuve dans son texte « Sur *Adolphe* de Benjamin Constant » : « L'anecdote d'Adolphe est à double fond. L'auteur a choisi dans deux histoires réelles ; il a combiné, transposé, interverti à certains égards les situations et les rôles, mais pour mieux traduire les sentiments. Le petit chef-d'œuvre réunit le double caractère : art et vérité. »²⁵⁵

Alors, l'histoire d'*Adolphe* nous est plus sensible que celle de Constant, parce que dans le roman l'histoire se revêt d'une allure de destin, elle retrouve sa cohérence, elle est soumise à cette intelligence qui donne au réel particulier une signification de portée universelle. De cette façon, par ce mélange entre référentialité et imagination, un personnage devient plus vraisemblable qu'il s'agissait du pur réalisme ou de l'imagination toute seule.

²⁵⁴ Comme le signale Ricœur, « la première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le 'divers' du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive. » (Du texte à l'action, 1986, p. 222)

²⁵⁵ SAINT-BEUVE, C.-A. *Causeries du lundi*, Tome 11, Paris : Garnier, p. 432)

Dans ce sens-là, nous commençons à comprendre pourquoi Camus choisit de raconter quelques épisodes significatifs de sa vie par le biais d'un personnage²⁵⁶.

Ainsi, écrire sur soi-même comme d'un personnage, raconter l'histoire de sa vie par la forme romanesque, c'est bâtir, dans les mots de Ricœur, « une identité narrative »²⁵⁷. Camus, par une formule moins systématisée que celle du philosophe, mais non moins pénétrante, conclut : « Chacun, dans ce sens, cherche à faire de sa vie une œuvre d'art. » (OC III, p. 285)

2.5 Entre deux codes : le romanesque et l'autobiographique

Tout au long de nos deux premières parties, nous avons montré comment l'expérience personnelle de Camus est entrée et a été retravaillée dans le roman (par exemple, la visite à la tombe du père, l'enfance, la pauvreté et le silence de la mère, les expériences de la jeunesse), autrement dit, comment l'autobiographique trouve sa place dans le roman. Mais l'autobiographie ne se délimite seulement à cette référentialité, mais il engage un certain code narratif. Le but de ce point est d'observer comment Camus gère et arrive à mélanger les codes romanesque et autobiographique.

2.5.1 Qui parle ? Les personnes de l'énonciation

Pour Roland Barthes, l'emploi du passé simple et de la troisième personne est la marque incontestable du Roman. L'usage du « il » fournit aux lecteurs la sécurité d'une fabulation crédible et en même temps ouvertement fausse. Le « je » par contre est moins romanesque, car il présente au lecteur la fausse naturalité d'une confidence. De cette façon, l'utilisation de ces deux dispositifs littéraires indique que le Roman est avant tout une création, d'après Barthes, « le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien

²⁵⁶ Voir aussi cette note des *Carnets* : « À première vue la vie de l'homme est plus intéressante que ses œuvres. Elle fait un tout obstiné attendu. L'unité d'esprit y règne. Il y a un souffle unique à travers toutes ces années. Le roman, c'est lui. À revoir évidemment. » (OC IV, p. 947)

²⁵⁷ « la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être réfigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette réfiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] D'abord, l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. [...] En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire. » (RICOEUR, 1985, p.443 e 446.)

d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. » (1972, p. 33)

De la définition du roman à celle d'autobiographie, l'usage des personnes grammaticales joue un rôle prépondérant. Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie se construit notamment à partir de coïncidence entre auteur, narrateur et personnage principal, et cette identité est établie notamment par l'emploi de la première personne. La plus grande marque d'une autobiographie est celle d'un « je » qui signe son nom et que s'identifie à l'auteur (dont le nom figure dans la couverture du livre) ainsi qu'au personnage dont l'histoire il raconte. Le pacte autobiographique est précisément une forme d'honorer cette signature. À l'opposé, le pacte romanesque établit « une pratique patente de la non-identité » (c'est-à-dire, l'auteur et le personnage n'ont pas le même nom). Cependant, le cas où un nom fictif (différent de celui de l'auteur) est donné à un personnage qui raconte sa vie, mais le lecteur a des raisons pour supposer que l'histoire vécue par lui est exactement celle de l'auteur (soit par superposition d'autres textes, soit basé dans des informations extérieures), nous avons le « roman autobiographique ». Dans cette catégorie des textes, le lecteur peut, « à partir de ressemblances qu'il croit deviner », soupçonner « qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou de ne le pas affirmer. » (1975, p. 25) Le roman autobiographique englobe les récits personnels (identité du narrateur et du personnage) ainsi que les récits « impersonnels » (personnages désignés à la troisième personne.

Et le cas du roman autobiographique ? Pour Philippe Gasparini, le roman autobiographique se bâtit exactement à partir de stratégies d'ambiguïté : « cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. » (2004, p. 13)

La question de l'identité dans le roman autobiographique est plus pressante que dans les deux cas antérieurs, puisqu'elle mène toujours à la question que Gasparini a su bien résumer avec le titre de son livre : « Est-il je ? » c'est-à-dire, est-ce derrière ce « il » peut se cacher un je ? Pourquoi il a choisi de se cacher ? Est-ce qu'il se cache vraiment ? On pourrait parler plutôt d'un déguisement ?

Dans son article « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques »²⁵⁸, Viollet commence sa réflexion en pensant sur les particularités d'écrire sur soi-même en employant le

²⁵⁸ VIOLLET, C. "Petite cosmogonie des écrits autobiographiques", *Item*, publié le 01 septembre 2007. Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173075> Accessoem 21 de nov. 2014.

pronom « je ». Elle se demande en quoi cette « aventure » se diffère-t-elle du processus d'écriture fictionnelle. Le roman autobiographique pourtant pose d'autres questions : par exemple, quelles sont les implications d'écrire sur soi-même en employant un « il » ? Quels procédés littéraires sont mis en jeu pour l'écriture du roman autobiographique ? Ou en reformulant, comment analyse-t-on génétiquement un roman autobiographique ?

L'analyse doit se mettre aussi dans cet endroit ambigu qui est celui du texte aussi : en même temps que la recherche cherchera à montrer comment le texte gère ses références au vécu, elle essaiera d'observer comment ses références subissent un processus de fictionalisation²⁵⁹. L'objectif n'est pas tout simplement de « prouver » que les éléments pour la construction du roman proviennent du vécu, mais établir une discussion - qui se prolonge aussi à d'autres éléments du texte – sur le processus de création du roman, en se posant d'abord quelques questions : comment se déroule ce passage du vécu au fictionnel ? Quels sont les problèmes qu'il engendre ? Pourquoi écrit-on sur soi en disant il ?

Pour Genette, l'une des marques principales de la fiction c'est la disjonction entre auteur et narrateur (2004, p. 155). En pensant sur le roman autobiographique, Gasparini souligne que la fictionalité d'un récit ne se trouve pas dans les situations, dans les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : un récit fictionnel est raconté par une identité imaginaire. C'est précisément dans ce point qu'un roman peut devenir « autobiographique », lorsqu'il combine son protocole d'énonciation avec celui de l'autobiographie : « Le roman autobiographique utilise les trois principaux modes narratifs : tantôt il emprunte la structure du récit en 3^e personne, tantôt il adopte le point de vue d'un narrateur homodiégétique, tantôt il mime le récit autodiégétique de l'autobiographie proprement dite. » (GASPARINI, 2004, 144)

2.3.2.1 Est-il je ?

Le déguisement trop apprêté auquel Camus fait référence dans sa préface peut être observé dans ses écrits de jeunesse. Depuis ses premiers écrits nous pouvons observer une tension continue dans l'emploi des pronoms « il » et « je ». Le texte « Les voix du quartier pauvre » daté de 1934, commence son premier fragment par un nous, dont on pense que le narrateur est aussi inclus, il parle des sentiments, des souvenirs, des choses subjectives :

²⁵⁹ Dans son texte « Longtemps je me suis couché de bonne heure » Barthes va penser le rapport entre le « biographique » (la vie de Proust) et le *La Recherche* selon un processus de « déportation » : « Dans l'œuvre, des nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés*. » (2002, p. 463)

« Mais de ces heures que du fond de l'oubli nous ramenons à nous, s'est conservé surtout le souvenir intact d'une pure émotion, d'un moment d'éternité qui nous faisait participer. Cela seul est vrai en nous. » (OC I, p. 76)

Ensuite, le narrateur passe à nous raconter l'histoire d'un « il », un enfant qui n'a pas de nom : « Lui se souvenait, non d'un bonheur passé, mais d'un étrange sentiment dont il avait souffert. » (OC I, p. 76) Le narrateur alors nous raconte le drame de ce garçon devant le silence et étrangeté de la mère, dans un certain moment du texte, ce narrateur en troisième personne s'exclame comme s'il était un vrai « je » : « Mais à quoi pense-t-elle, à quoi pense-t-elle donc ? À rien. Dehors la lumière, les bruits ; ici le silence dans la nuit. » (OC I, p. 77)

Dans le texte « Louis Raingeard » qui reprend quelques expériences personnelles de l'écrivain tous les fragments reconstitués par Lévi-Valensi racontent l'histoire de ce « il » dont le nom est Raingeard, sauf le fragment final, écrit en forme de confession à la mère et donc en première personne. Selon Lévi-Valensi, Camus inaugure ici « une technique romanesque à laquelle, après *La Mort Heureuse*, il restera toujours fidèle ; tout est vu et relaté à travers une conscience unique, celle d'un personnage focalisant, même quand la narration est en troisième personne » (2006, p. 284).

Même si la grande innovation de « Louis Raingeard » c'est la création d'un personnage, cette création semble bien superficielle, car elle se borne à remplacer, dans les fragments antérieurs qu'il récupère, le « il », le « jeune homme » par le prénom « Louis ». « Louis » n'est pas un personnage dans le sens fort du terme, mais plutôt une conscience, un point de vue central, que dans un texte comme « L'Hôpital du quartier pauvre » était complètement impersonnel.

Finalement, dans l'essai « Entre oui et non » qui reprend les deux textes cités précédemment, nous avons une tension explicite entre « il » et « je ». Comme le fragment des « Voix », le texte commence par une réflexion sur la mémoire en première personne : « S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui. Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens. » (OC I, p. 47) Soudainement, le texte passe à raconter l'histoire d'un « il » : « Et me voici rapatrié. Je pense à un enfant qui vécut dans un quartier pauvre. Ce quartier, cette maison ! » (OC I, p. 48) L'indistinction entre les voix du « je » et du « il » se fait sentir ici par l'emploi du discours indirect libre. La même chose se passe lorsque le narrateur s'exclame en mélangeant l'expérience de l'enfant et la sienne : « L'indifférence de cette mère étrange ! Il n'y a que cette immense solitude du monde qui m'en donne la mesure. » (OC I, p. 50) Et il passe à raconter un autre épisode de la vie de ce garçon : « Un

soir, on avait appelé son fils [...] » Et il conclut cette histoire pour une constatation en première personne : « Si ce soir, c'est l'image d'une certaine enfance qui revient vers moi [...] » (OC I, p. 52) Et encore une fois, il passe à raconter une autre histoire : « Et c'est ainsi qu'il n'y a pas longtemps, dans une maison d'un vieux quartier, un fils est allé voir sa mère. » (OC I, p. 52) Et le texte conclut par un narrateur en première personne qui ne sait pas où il se trouve, dans les heures passées de cette enfance perdue ou dans le présent où il se souvient : « Mais à cette heure, où suis-je ? Et comment séparer ce café désert de cette chambre du passé. Je ne sais plus si je vis ou si je me souviens. » (OC I, p. 53) Alors, après cette longue suite d'intercalations entre « il » et « je », nous nous demandons qui parle : finalement est-il je ? Pour Lévi-Valensi, qui analyse profondément les écrits de jeunesse camusiens, ce « il » n'est rien de plus qu'un masque à un « je » (2006, p. 372) où se cache Camus lui-même et qu'il laisse entrevoir par quelques moments.

Curieusement, le récit suivant qui n'est rien de plus que *L'Étranger* est narré en première personne par un « je » qui raconte son histoire, en employant un mélange entre mémoires et journal personnel. Cependant, tous les critiques remarquent que ce je prends toujours le ton indifférent d'un « il », puisqu'il ne permet pas qu'on accède à son intériorité. Comme a bien remarqué Butor, « le 'il' nous laisse à l'extérieur, le « je » nous fait entrer à l'intérieur [...] » (1960, p. 122) Ou encore Benveniste, pour qui le « je » fait référence à une personne subjective²⁶⁰ et le « il » à une objectivité.

Dans *L'Étranger* ces instances semblent être inversées, étranger au monde et à soi-même, Meursault est étrange au lecteur aussi. Genette, en définissant les catégories du narrateur, explique que Meursault est un étrange type de narrateur intradiegetique, que raconte son histoire en première personne avec une sorte de focalisation externe. (1983, p. 83).

Grenier à son tour explique qu'il serait plus naturel qu'un récit où le héros pose un regard neutre sur le monde et sur lui-même fut écrit en troisième personne. (1987, p. 94) Il fait alors référence à une explication de Camus que nous n'avons pas pu localiser : « Le récit à la première personne qui sert d'habitude à la confidence a été mis pour *L'Étranger* au service de l'objectivité. Dans *La Peste*, la chronique, la relation qui sert à reproduire l'extérieur et l'objet sera utilisée pour une longue confidence créée par les moyens qu'on verra. » (1987, p. 94) Ainsi, au lieu d'être un témoignage explicite, c'est-à-dire, écrit en première personne, le choix

²⁶⁰ «[...] je, qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il se renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. C'est cette propriété que fonde le discours individuel, où chaque locuteur assume pour son compte le langage entier. » (BENVENISTE, Émile « La nature des pronoms » Paris : Gallimard, 1966, p.254)

de la chronique permet que le caractère personnel soit retiré du récit, et c'est par cette raison que le narrateur parlera de lui-même en troisième personne :

Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : « Ceci est arrivé », [...] », lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qu'il dit. (OC II, p.37)

Dans *Le Premier Homme* cette démarche sera ironisée à travers le personnage Malan qui avait l'habitude de raconter ses propres histoires comme si elles étaient vécues par quelqu'un d'autre²⁶¹. Nous nous demandons alors si cette démarche de narration a été employée dans le roman, c'est-à-dire, une narration en troisième personne sous laquelle se cache un « je », celui de l'auteur lui-même (narrateur autodiégétique).

Le fait que les cartes se brouillent se doit aussi au fait que la structure du roman rappelle beaucoup celle d'une autobiographie (naissance, enfance, adolescence), mais aussi celle de la biographie : un narrateur absent qui raconte la vie d'un homme. Il s'agit d'un narrateur en troisième personne omniscient et qui n'est pas neutre : dans quelques passages du texte, nous pouvons remarquer qu'il est totalement impliqué dans sa narration. Loin d'être indifférent à ce qu'il narre, il est même plein de sentiment, même ému, comme dans le passage où le personnage se trouve devant la tombe du père et s'aperçoit qu'il est mort tout jeune. Dans ce moment d'émotion extrême un étrange vertige s'empare du personnage, mais aussi de la narration :

Mais, dans le vertige étrange où il était en ce moment, cette statue que tout homme finit par ériger et durcir au feu des années pour s'y couler et y attendre l'effritement dernier se fendillait rapidement, s'écroulait déjà. Il n'était plus que ce cœur angoissé, avide de vivre, révolté contre l'ordre mortel du monde qui l'avait accompagné durant quarante années et qui battaient toujours avec la même force contre le mur qui le séparait du secret de toute vie, voulant aller plus loin, au-delà et savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais. (OC IV, p. 755)

Dans cet extrait, la focalisation de la narration semble être si intériorisée qu'il est difficile à distinguer la voix du narrateur de celle du personnage. Cela devient plus évident

²⁶¹ « J'ai connu un homme, dit-il, qui après avoir vécu trente ans avec sa femme... » (Cormery se fit plus attentif. Chaque fois que Malan commençait par : « j'ai connu un homme qui... ou un ami... ou un Anglais qui voyageait avec moi... », on était sur qu'il s'agissait de lui-même... ») (OC IV, p. 757)

lorsque le ton change et la narration reprend ensuite une focalisation plus objective :
« L'après-midi s'achevait maintenant. [...] Il fallait partir, il n'avait plus rien à faire ici. Mais il ne pouvait se détacher de ce nom, de ces dates. » (OC IV, p. 755)

Certes, le point de vue soutenu dans tout le roman est celui de Jacques Cormery, comme si le texte était narré en première personne : l'histoire est racontée à partir de sa perspective sur les autres personnages et sur les événements de sa vie. La lecture du roman nous permet d'observer que le protocole d'énonciation s'approche beaucoup de celui d'un récit référentiel en première personne, d'ailleurs, Gasparini fait remarquer que la deuxième partie du roman ne se différencie de la forme classique d'un récit d'enfance qu'à cause d'un narrateur hétérodiégétique (2004, p. 150).

Dans le dernier chapitre, la première personne éclate de la narration :

L'avion descendait maintenant vers Alger. Jacques pensait au petit cimetière de Saint-Brieuc où les tombes des soldats étaient mieux conservées que celles de Mondovi. La Méditerranée séparait en moi deux univers, l'un où dans des espaces mesurés les souvenirs et les noms étaient conservés, l'autre où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces. (OC IV, p. 861)

Dans un premier moment, cette éclosion nous fait penser à un lapsus, mais la transcription nous montre que cet extrait est un ajout marginal :

L'avion descendait maintenant vers Alger. Jacques
des soldats
pensait au petit cimetière de St Brieuc où les tombes étaient mieux
Alger
conservées que celles de Mondovi. (1) Lui avait essayé
pauvre
d'échapper à l'anonymat, à la vie, ignorante obstinée, il n'avait pu
aveugle
vivre au niveau de cette patience sans phrases, sans autre projet que l'immediat. Il
avait couru le monde, édifié, créé, brûlé les êtres, ses jours avaient été remplis
à craquer. Et pourtant il savait maintenant dans le fond de son
cœur que St Brieuc et ce qu'il représentait ne lui avait jamais
rien été, et il songeait aux tombes usées et verdies qu'il venait de quitter,
le ramène dans sa vraie patrie
acceptant avec une sorte d'étrange joie que la mort et recouvre à son
tour de son immense oubli le solitaire le souvenir de [1 mot biffé, illi.] de
[1 mot biffé, illi.] Pierre monstrueux qui avait grandi
l'homme monstrueux et banal qu'il avait, édifié sans aide et
dans la pauvreté
sans secours [a travers sur 3 mots biffés, illi.] sur un rivage heureux
parmi des hommes
seul
et sous la lumière des premiers matins du monde pour aborder ensuite sans
aide souvenir et sans le monde des hommes de son temps et son affreuse
mémoire et sans foi l'histoire [1 mot biffé, illi.] affreuse et admirable de et exaltante histoire
son temps.

(1) La Méditerranée
séparait en moi deux
univers, l'un où dans des
espaces mesurés les souvenirs et les
noms étaient conservés, l'autre où
le vent de sable effaçait
les traces des hommes sur de
grands espaces

D'abord, il s'agit de la seule occurrence d'un ajout qui est indiqué par un numéro (comme si c'était une note un bas de page) et non par un trait ou une flèche. Nous pensons que cette référence au « moi » aurait sûrement disparu si Camus avait pu réviser son manuscrit, mais une fois qu'elle y est restée (à cause du statut inachevé du manuscrit), ce « je » peut être associé à l'auteur lui-même. Précisément, c'est dans les marginales, que la présence auctoriale se fait d'une façon plus marquée, d'après Grésillon, il s'agit d'un espace « dialogique entre discours et métadiscours, entre sujet biographique et narrateur, entre situation d'énonciation et énoncé. » (1994, p. 60)

Nous pouvons alors conclure que même si Camus puise dans sa vie la matière de sa création, il est gêné de le faire de forme transparente (en première personne, par exemple)²⁶². Pour lui, l'art a les mouvements de la pudeur, car elle ne peut pas « dire les choses directement. » (OC II, p. 1003)²⁶³. Pour A. Spiquel, c'est à ce moment précis du récit que nous voyons la voile de sa pudeur, entremise entre son expérience et son écriture, se déchirer au corps du texte. (OC IV, p. 1519) Rappelons-nous le seul personnage écrivain de Camus, le docteur Rieux de *La Peste*, qui ne révèle son identité qu'à la fin de sa chronique et qu'il ne se réfère à lui-même qu'en troisième personne.

Avant de passer à la partie suivante, nous aimerions signaler un petit clin d'œil de Camus dans son texte, lorsqu'il place entre parenthèses un commentaire à ce qu'il vient de raconter :

(Pour des raisons d'ailleurs mystérieuses, l'insuffisance de la vaisselle peut-être ou, comme le prétendit un jour la grand-mère, pour éviter la casse, alors que ni lui ni son frère n'étaient maladroits de leurs mains. Mais les traditions familiales n'ont souvent pas de fondement plus solide, et les ethnologues me font bien rire qui cherchent la raison de tant de rites mystérieux. Le vrai mystère, dans beaucoup de cas, c'est qu'il n'y a pas de raison du tout.) (OC IV, p. 810)

²⁶² Il faut faire remarquer ici une note assez énigmatique des *Carnets* et qui est récupérée dans le dossier de travail pour le roman : « Je suis un écrivain. Ce n'est pas moi mais la plume qui pense, se souvient ou découvre. » (OC IV, p. 1303) Est-ce que d'une façon un peu oblique Camus se met d'accord avec la théorie proustienne des deux mois, c'est-à-dire qu'un « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » ?

²⁶³ La plupart des amis de Camus ont fait remarquer cette réserve : « Qui est Camus ? J'ai l'impression que ceux qui essayent de percer ta personnalité n'y arrivent pas tout à fait. Tu as toujours montré une pudeur instinctive à déceler ta nature, tes sentiments. Tu y arrives d'autant mieux que tu es simple, direct. » (Lettre de M. Germain, lors de sa remise du Prix Nobel, que Camus lui dédie, d'ailleurs) Cette référence à la retenue peut être observée aussi dans d'autres citations de l'écrivain : « Des choses, des êtres m'attendent et sans doute je les attends aussi et les désire de toute ma force et ma tristesse. Mais ici je gagne ma vie à force de silence et de secret. Le miracle de n'avoir pas à parler de soi. » (OC II, p. 829) La réserve à parler de soi-même apparaît même dans sa correspondance avec des amis intimes : A Pascal Pia, dans une lettre du 11 décembre 1942, p.121 : « J'arrête ici cette lettre qui pousse à la confidence. », et à René Char le 23 octobre 1950, p. 76 : « Pardonnez-moi, mon cher René, ces « blancs » et ces silences dont vous parlez. [...] je n'aime pas parler de moi, justement. »

2.5.2 L'usage de noms propres dans le manuscrit

Quoique le lecteur soupçonne qu'il y a une identité entre auteur, narrateur et personnage dans *Le Premier Homme*, cette identité n'est jamais affirmée. Même dans les notes pour le roman, le personnage est nommé comme Jacques ou Jean, jamais Albert. Dans une note de travail cependant Camus envisage d'écrire sans se cacher sous ce qu'il considère un pseudonyme : « Écrire sans pseudo pour retrouver vérité » (OC IV, p. 936) Il est possible que Camus ait confondu les termes, puisque le pseudonyme fait souvent allusion à un nom adopté pour exercer une activité, par exemple, le nom d'artiste ou le nom de plume et non au nom qu'on adopte pour un personnage. Mais l'importante, c'est qu'il est possible qu'il avait considéré employer son propre nom. Cependant, dans les folios du manuscrit, nous pouvons trouver une sorte de pudeur devant le nom propre : plusieurs feuillets auront leur en-tête « ALBERT CAMUS » soigneusement biffés²⁶⁴. Ainsi, nous envisageons qu'il s'agît d'un bloc offert par quelqu'un ou par Gallimard même et non demandé et acheté par lui-même. Nous pouvons lire cette biffure comme une espèce de gêne devant son propre nom, en outre il s'agissait d'un roman autobiographique où son nom était déguisé dans le nom du personnage.

En partant de la discussion proposée par Lejeune sur l'emploi du nom propre²⁶⁵ dans une perspective génétique, Viollet souligne qu'on peut trouver dans le manuscrit des jeux d'écriture avec ou sur le nom propre :

Trouve-t-on dans les avant-textes des indications sur ces choix, les traces de stratégies délibérées (listes de noms-substituts par exemple), une rêverie sur les [...] Les manuscrits éclairent-ils ces jeux d'écriture avec ou sur le nom ? Tantôt programmatique, développé aux dimensions d'une œuvre, ou bien simple déclencheur de l'écriture ; tantôt réduit à l'initiale - sa forme minimale -, ou encore crypté, maquillé, déformé, transformé en anagramme (Yourcenar), en pseudonyme ; voire purement et simplement nié, effacé, censuré ; souvent défini et commenté, mais aussi objet de fantasmes, d'associations, de résonances — et, parfois même, inventé de toutes pièces... Et, pourquoi pas, soigneusement calligraphié ? Quels enjeux, quels questionnements, quels choix se cristallisent autour du nom propre, vecteur essentiel de la relation de l'auteur à l'écrit autobiographique ? (2007)

²⁶⁴ Les folios numérotés 47, 48, 55, 91, 93 et 94 par Camus sont biffés par un trait mince qui permet encore de voir le nom en-dessous, mais dans le folio 14 il est biffé avec tant de ténacité qu'il n'est plus possible d'y voir. Il s'agit de l'extrait où le fils se trouve devant la tombe du père, pour Sarocchi cette « rature complète, exhaustive, symbolise, semble-t-il, l'éclipse totale de l'identité personnelle sur le lieu (géographique et paginal) où chancelle l'image du père. » (1995, p. 216)

²⁶⁵ « C'est donc par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de autobiographie. [...] C'est dans ce *nom* que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on l'attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout texte écrit. » LEJEUNE, P. Op. cit., p.22-23.

Dans l'écriture d'un roman autobiographique, il existe toujours le moment où l'auteur doit se demander à propos de l'usage de noms propres : les conserver, les masquer ou les changer complètement sont des choix qui apportent de signification. Par exemple, dans le manuscrit de *Vin de Solitude* d'Irène Némirovsky, l'auteur se demande sur le nom de son personnage :

« (II. f°3v) [...] Je ne puis pas me voir dans le passé, ou alors cela devient *Gabi ou Antoinette. Il faut trouver une autre Elisabeth, ou *Dany. Non, pas Elisabeth. Un joli nom anglais au moins, que l'on fabriquait dans les familles chics. Ou français. *Hélène [...] Betsy, *Marie. Plutôt Dany, ou Margaret (un peu trop de Marguerite dans ma production). [...] Non, c'est plutôt dans le genre Irène qu'il faut chercher. Hélène serait « dans le ton ». Mary ? »²⁶⁶

Dans cette note l'auteur crie une liste de noms possibles, parle avec soi-même et pense que le nom choisi peut ressembler phonétique avec son propre nom. Dans ce cas particulier, le changement du nom sert à créer un éloignement avec soi-même, car Némirovsky n'arrive pas à se voir dans le passé. Le même processus de réflexion et changement arrive avec les autres personnages :

« (II.) [Mon père], ma mère, moi, Simon, Baron et Baronne *Roehmn, Rudolf et sa femme Bluma (quel dommage s'il faut changer ces noms, Salomon ; [...] Que l'on voit [sic] bien que ce sont des souvenirs, mais négligence seulement apparentes. Il faut pour ce poisson-là beaucoup de sauce, beaucoup d'art : un accent particulier, un peu d'ironie. »²⁶⁷

Dans cette note, Némirovsky regrette devoir changer les noms, mais elle reconnaît que ce processus est essentiel à la fictionalisation de ces « personnages ». Elle compare ses souvenirs à un poisson sur lequel elle doit mettre de la sauce, afin de créer des « souvenirs romancés ».

Stendhal, pseudonyme d'Henri Beyle, choisit d'écrire son autobiographie sous le pseudonyme d'Henry Brulard. Le nom de Stendhal (qui est déjà un pseudonyme) qui figure sur la couverture du livre et le titre *Vie d'Henry Brulard*, nous offre deux possibilités de lecture : il s'agit soit d'une biographie, soit d'un roman. Mais finalement, on découvre que ce que nous avons entre les mains est une autobiographie. Le changement du nom cependant cache plus qu'un simple désir de fictionalisation, l'abandon du nom Beyle est symptomatique du rejet qu'il a envers son père, mais le nom choisi n'est gratuit non plus : il s'agit du nom

²⁶⁶II. f°3v, Archives conservés à l'IMEC, communiqués par Viollet pendant le cours "Gênese e Autobiografia", juin 2013 à Universidade de São Paulo.

²⁶⁷*Idem*

d'un oncle paternel que Stendhal-Beyle adopte en raison de son identification avec la laideur de cet homme-là, mort avant sa naissance :

Mon oncle plaisantait sa sœur Henriette (ma mère) sur ma laideur. Il paraît que j'avais une tête énorme, sans cheveux, et que je ressemblais au Père Brulard, un moine adroit, un bon vivant et à grande influence dans son couvent, mon oncle ou grand-oncle mort avant moi. (STENDHAL, 2012 p. 67)

La référence à ce nom figure dans un autre extrait de l'autobiographie :

Où se trouvera le lecteur qui, après quatre ou cinq volumes de je et moi, ne désirera pas qu'on me jette, non plus un verre d'eau sale mais une bouteille d'encre ? Cependant, ô mon lecteur, tout le mal n'est que dans ces sept lettres : B, R, U, L, A, R, D, qui forment mon nom, et qui intéressent mon amour-propre. Supposez que j'eusse écrit Bernard, ce livre ne serait plus comme le Vicaire de Wakefield (son émule en innocence), qu'un roman écrit à la première personne. (STENDHAL, 2012, p. 283)

Ici, il est intéressant de remarquer pour cet extrait qu'il avait d'abord écrit « cinq lettres » en référence au nom Beyle, un lapsus qu'il corrige après. Quant aux autres personnages de l'autobiographie, les vrais noms sont conservés, par exemple, la famille paternelle soutient le nom Beyle et la maternelle, le nom Gignon. Stendhal ne finit pas son autobiographie, mais il laisse un testament dans lequel il autorise la publication de son manuscrit sous la condition d'un changement des noms : « Je donne et lègue ce manuscrit sur l'histoire de ma vie [...] sous condition de changer avec soin tous les noms de femme et de ne changer aucun nom d'homme, et de n'imprimer, si cela en vaut la peine, que quinze ans après mon décès. Rome, le 29 novembre 1835. H. Beyle » Alors, on peut conclure que le processus de fictionalisation opéré par les changements de noms aurait été fait pour lui s'il avait pu reprendre son travail, le réviser, avant de le publier. En ce sens et dans bien d'autres aspects, le manuscrit de Stendhal rassemble à celui du *Premier Homme*.

Dans le *Premier Homme*, le processus de fictionalisation est aussi opéré par le changement des noms et l'état inachevé du manuscrit témoigne parfois de ce processus. Le personnage de ce roman autobiographique s'appelle Jacques Cormery, ce nom-là n'est pas tout à fait inventé, puisqu'il appartenait à la famille de Camus. Dans le cahier jaune, on trouve une notation qu'il a probablement recopiée d'une fiche d'état civil : « 28 nov. 1885 : naissance de C. Lucien à Ouled-Fayet : fils de C. Baptiste (43 ans) et de Cormery Marie (33 ans). Marié en 1909 (13 nov.) avec Mlle Sintès Catherine (née le 5 nov. 1882.) Décédé à Saint-Brieuc le 11 oct. 1914. » (OC IV, p. 928) Par ce petit arbre généalogique, on s'aperçoit

que le nom Cormery était le nom de naissance de sa grand-mère paternelle. Le choix du nom Cormery et non Sintès (nom de naissance de sa mère) ou de Cardona (nom de naissance de sa grand-mère maternelle) semble justifié puisque son emploi permet que le personnage se trouve dans le champ du lignage paternel de Camus²⁶⁸. Cela est important puisque le lien avec le père mort et inconnu sera un des grands thèmes du *Premier Homme*. La première occurrence du nom Cormery apparaît justement pour nommer le père, appelé Henri (et non Lucien, le vrai prénom du père de Camus). Ce nom figure dans une note marginale afin de nommer le personnage que jusque-là avait été traité comme « l'homme ». Nous présentons en bas l'extrait du manuscrit où figure cette première apparition du nom paternel :

Personne ne répondit. Au bout d'un moment, la porte s'entrouvrit. On ne voyait que la tête
noire et frisée d'une européenne aux joues pleines et au nez un peu épate audessus de grosses
lèvres. Pouvez vous aller près de ma femme. Je vais chercher le docteur » Elle le regardait
fixement d'un œil habituée à peser les hommes et l'adversité. Lui soutenait son regard
J'y vais
fermement, mais sans ajouter un mot d'explication. ~~Fin~~ dit elle. Faites vite » Il
remercia et frappa le cheval de ses talons. Quelques instants après il abordait le village
en passant entre des sortes de remparts de terre sèche. Une rue unique apparemment,
s'étendait devant lui ~~jus~~, longue de petites maisons sans étage, toutes semblables, qu'il
de façon inattendue
suivit jusqu'à une petite place couverte de turf ou s'élevait [2 mots biffés, illi.] un kiosque
à musique à armature métallique. La place, comme la rue, était déserte.
Cormery
~~L'homme~~ marchait déjà vers une ~~petite m~~ des maisons quand le cheval fit un
écart. Un Arabe surgit de l'ombre dans un burnous ~~sombre~~ sombre et
déchiré marchait vers lui. « La maison du docteur demanda immédiatement Cormery
examina le cavalier
le cavalier L'autre le regarda ~~l'homme~~ Viens dit il après l'avoir examiné.
~~La maison du docteur~~ batisses
Ils reprirent la rue en sens inverse. Sur l'une des ~~petites maisons~~ qui comportait
un rez de chaussée surélevé ou l'on accédait par un escalier peint à la chaux, on
pouvait lire liberté égalité fraternité ~~Une petite maison le fuyait qui avait~~ Un
petit jardin entouré de murs crépis la jouxtait au fond duquel se trouvait
une ~~petite maison~~ aux volets que l'Arabe désigna « C'est ça dit il. ~~L'homme~~ Cormery
sauta ~~d'un saut net~~ d'un pas net
~~descenda~~ de cheval et ~~en marchant d'un pas vif~~ qui ne marquait aucune fatigue
il traversa le jardin dont il ne vit ~~qu'un~~, au centre exact, qu'un palmier
nain aux palmes desséchées et au tronc pourri. Il frappa à la porte. Personne

Je m'appelle
Henri Camus-Cormery.

?

Nous pouvons remarquer d'abord que la plupart des ratures et des ajouts ne semblent pas être contemporains à l'écriture de cette page, mais insérés dans une probable relecture, car les ajouts sont tous écrits en encre noire, pendant que le texte est écrit en bleu. L'ajout qui attire plus l'attention est celui où « l'homme » se présente : dans le manuscrit nous pouvons voir que le nom de famille Camus (soigneusement calligraphié d'ailleurs) a été écrit, ensuite

²⁶⁸ Ou encore parce que il les avait déjà utilisé dans *L'Etranger* dans les personnages de Marie Cardona e Raymond Sintès.

raturé et finalement remplacé par Cormery²⁶⁹. En regardant le manuscrit, nous avons l'impression que la rature et le remplacement ont été faits au même moment. Il s'agit d'un lapsus d'écriture ? Mais une fois qu'il est resté sur ce manuscrit inachevé, il n'est pas possible de se détourner de l'ancrage du texte dans le réel et des stratégies utilisées pour le déguiser et donner une portée plus fictionnelle à son texte.

Par contre, le prénom Lucien (Camus) ne sera jamais utilisé, ce qui ne se passe pas dans le cas du prénom maternel : nommé Lucie (un écho du prénom maternel ?) dans les premières pages du manuscrit (13 occurrences), le personnage reçoit le vrai prénom de la mère de Camus, Catherine (20 occurrences), dans le restant des folios. Les occurrences du dernier prénom ne sont jamais biffées ou remplacés par Lucie, ce que nous conduit à penser que l'écrivain aurait pu envisager de le retenir. Le rapport avec le nom de la mère est encore plus évident dans cet extrait du manuscrit dans lequel le nom Catherine Cormery se mélange à nom « Vve Camus » :

Sa mère était la seule qui pût apposer au bas de l'imprimé une grossière signature. Comme après la mort de son mari, elle avait eu à toucher chaque trimestre sa pension de veuve de guerre, et que l'administration, en l'espèce le Trésor public - mais Catherine Cormery disait simplement qu'elle allait au trésor, qui n'était pour elle qu'un nom propre, vide de sens, et qui donnait au contraire aux enfants l'idée d'un endroit mythique aux ressources inépuisables où leur mère était admise à puiser, de loin en loin, de faibles quantités d'argent -, lui demandait chaque fois une signature, après les premières difficultés, un voisin (?) lui avait appris à recopier le modèle d'une signature Vve Camus qu'elle réussissait plus ou moins bien mais qui était acceptée. (OC IV, p. 865)

Il s'agit d'un lapsus de l'écriture aussi ? Il est très probable que cette référence aurait disparu si Camus avait eu le temps de relire ou de mettre au net les 144 folios, car au contraire d'un prénom, que n'établit forcément l'identité du personnage à la personne réelle, le nom de famille, ne permet pas de se dérober de cette liaison. En outre, cette mention à la Vve Camus²⁷⁰ à l'intérieur du manuscrit, se lie à la dédicace du début du texte : « Vve Camus, à toi que ne pourras jamais lire ce livre ». (OC IV, p. 741) Alors, ce rapport avec le paratexte auctorial peut proposer au lecteur que la mère de Camus a donné le modèle du personnage de la mère de Jacques.

²⁶⁹ Cette partie raturé n'a pas été reprise par l'édition publiée de la Bibliothèque de la Pléiade, mais seulement est donné en ajout : « Je m'appelle Henri Cormery ». Bien qu'on ne puisse affirmer qu'il s'agit absolument du nom « Camus », la comparaison à laquelle nous avons procédé avec la signature de l'auteur nous apporte des forts indices qu'il s'agit de son nom.

²⁷⁰ Dans les Carnets, 1959, lors d'une visite à Alger, Camus remarque cette « étrange habitude » de la mère « de faire précéder son nom de la mention Veuve, qui l'avait accompagnée toute sa vie, et qui figure encore aujourd'hui sur les papiers de la clinique. » (OC IV, p. 1294)

Dans le cas du nom de l'oncle de Jacques, le chapitre qui lui est dédié, porte le nom « Etienne » le vrai prénom de l'oncle de Camus, ensuite on trouve une occurrence du nom Émile et après le nom Étienne (10 occurrences) apparaît mélangé aux 83 occurrences du nom Ernest. Par cet emploi très élevé du dernier prénom, nous envisageons qu'il aurait été retenu. Mais dans ce cas-là, nous pensons qu'il ne s'agit pas d'un lapsus, mais d'une sorte d'hésitation, puisque le prénom Etienne n'est jamais biffé dans le manuscrit. En effet, Camus a toujours envisagé de se servir de son oncle pour la composition d'un personnage. Par exemple, dans cette note de 1938, qui commence exactement par la mention « Personnages » décrit « A) Étienne, personnage « physique » ; l'attention qu'il apporte à son corps 1° la pastèque 2° la maladie (les points) 3° les besoins naturels - Bon - Chaud, etc. 4° Il rit de plaisir quand ce qu'il mange est bon²⁷¹. » (OC II, p. 861) Tous ces points seront récupérés dans la composition du personnage de l'oncle dans *Le Premier Homme* :

Sa force et sa vitalité, qui ne pouvaient s'exprimer en discours ni dans les rapports compliqués de la vie sociale, explosaient dans sa vie physique et dans la sensation. [...] » le numéro de la pastèque, fruit qui a de solides réputations diurétiques, que d'ailleurs Ernest adorait et dont il commençait l'absorption d'abord par des rires, des clins d'œil malins vers la grand-mère, des bruits divers d'aspiration, de régurgitation et de mâchouillis mou, puis après les premières bouchées mordues à même la tranche, toute une mimique où la main indiquait plusieurs fois le trajet que le beau fruit rose et blanc était censé faire de la bouche au sexe, tandis que le visage se réjouissait spectaculairement par des grimaces, des rebonds d'yeux accompagnés des « Bon, bon. Ça lave. Bon, bon » devenaient irrésistibles et faisaient éclater de rire tout le monde. La même innocence adamique lui faisait attacher une importance disproportionnée à une quantité de maux fugitifs dont il se plaignait, le sourcil froncé, le regard tourné vers l'intérieur, comme s'il scrutait la nuit mystérieuse de ses organes. Il déclarait souffrir d'un « point », dont la localisation était très variée, avoir une « boule » qui se promenait un peu partout. Plus tard, quand Jacques fréquentait le lycée, persuadé que la science est unique et la même pour tous, il l'interrogeait, lui montrant le creux de ses reins : « Là, ça tire, disait-il. C'est mauvais ? » Non, ce n'était rien. (OC IV, p. 800)

La référence à l'oncle comme d'un personnage figure encore parmi quelques notes de l'année 1955 qui font référence explicite au roman : « Etienne. Rugit en se réveillant et lorsqu'il est seul. » (OC IV, p. 1236)²⁷² Et quelques pages après : « Roman. Etienne. Grande

²⁷¹ Pour le plaisir qu'il trouve à manger, voir cet extrait du roman « Ce privilège lui valait beaucoup de joies, lorsqu'il humait la soupe aux pois cassés ou des plats qu'il aimait par-dessus tout, calamars dans leur encre, omelette à la saucisse ou ce ragoût de fressure, fait avec le cœur et les poumons du bœuf, bourguignon du pauvre qui était le triomphe de la grand-mère et qui, vu sa modicité, revenait souvent sur la table [...] » (OC IV, p. 809)

²⁷² Cette anecdote sera récupérée dans le manuscrit : « Au réveil déjà, quand on le secouait, le tirant du sommeil hermétique du sourd, il se dressait égaré et rugissait : « Han, han » comme la bête préhistorique qui se réveille

sensibilité. L'odeur d'œuf dans les assiettes. D'où micro-tragédies. » (OC IV, p. 1248)
L'épisode de « l'odeur d'œuf » sera pleinement développé dans le roman²⁷³ et nous pouvons trouver en marge de cet extrait la mention aux « microtragédies » (OC IV, p.810). Pour l'oncle Joseph, le fils aîné de la grand-mère de Jacques, Camus a conservé le même prénom de son oncle²⁷⁴.

Le personnage de l'instituer, nommé M. Bernard, reçoit aussi le vrai nom du professeur de Camus à l'école communale : M. Germain. Trois occurrences sont restées dans le manuscrit, mais par notre transcription, nous avons pu vérifier que Camus hésite entre les deux noms. Dans la première, Germain est biffé et remplacé par Bernard :

Celui là pendant quelques temps et du moins au moment décisif avait
remplacé son père. Il était là, veilli, le cheveux plus rare, de taches de vieillesse
maintenant transparent (vitriifié)
derrière le tissu décolleté des joues, se déplaçant plus lentement que jadis, mais
droit encore et la voix forte et ferme, comme au temps où planté devant
sa classe il disait aux élèves « En rangs par deux. J'ai dit par deux
pas par cinq » Et la bousculade cessait, les enfants se rangeaient le long du
mur extérieur de la classe, dans la galerie du premier étage, jusqu'à ce que,
les rangs enfin réguliers et immobiles, ~~Entre~~ les enfants silencieux, un
« Entrez maintenant, bande de tramousses » les libérait, leur donnant le signal
d'une animation plus discrète que M. Bernard surveillait, solide, élégamment
habillé, rasé de frais et fleurant l'eau de cologne surveillait avec bonne humeur
et sévérité ~~(X)~~ tirant de temps en temps une coiffe de cheveux sur la nuque d'un
[1 mot biffé, illi.] trop animé
les élèves lui annonçant qu'il allait se faire frotter les tissus » La menace n'était
nullement l'unique car M. Germain ~~était~~ [2 mots biffés, illi.] pour les chatim, alors c'étaient
de ses élèves, ~~était puni les chatiments corporels~~. La punition ordinaire consistait
seulement, il est vrai, en mauvais points qu'il déduisait [1 mot biffé, illi.] à la fin du
mois du nombre de points acquis par l'élève et qui ~~influaient~~ le faisait
descendre alors dans le classement général. Mais dans les cas graves, M. ~~Germain éliminait~~
Bernard ne se souciait nullement, comme le faisaient souvent ses collègues, d'envoyer

Ne pas commencer par
le sucre d'orge
qui [1 mot biffé, illi.]
[2 mots biffés, illi.]
M. Germain

(OC IV, p. 824)

Dans la seconde, le nom Bernard figure au-dessus de Germain, comme si Camus aurait voulu le remplacer, mais finalement il est biffé :

chaque jour dans un monde inconnu et hostile. Une fois réveillé au contraire, son corps, et le fonctionnement de son corps, l'assurait sur la terre. » (OC IV, p. 800)

²⁷³ « Mais sa sensibilité sur ce point lui apportait aussi des ennuis. Il était intolérant à certaines odeurs imperceptibles à des nez normalement constitués. Par exemple, il avait pris l'habitude de renifler son assiette avant de commencer son repas, et il se fâchait rouge lorsqu'il y décelait ce qu'il prétendait être une odeur d'œuf. La grand-mère prenait à son tour l'assiette soupçonnée, la reniflait, déclarait n'y rien sentir, puis la passait à sa fille afin d'avoir son témoignage. Catherine Cormery promenait son nez délicat sur la porcelaine et, sans même renifler, déclarait d'une voix douce que non, ça ne sentait pas. On reniflait les autres assiettes pour mieux asseoir le jugement définitif, sauf celles des enfants qui mangeaient dans des gamelles de fer. » (OC IV, p. 809)

²⁷⁴ Voir cette note *Carnets* à propos de la mère de Camus qui était à l'hôpital : « Elle souffre silencieusement. Elle obéit. Autour d'elle la famille assise, lourdement, muette, et qui attend... Son frère Joseph plus jeune de quelques années attend lui aussi - mais comme il attendrait son tour - résigné et triste. » (OC IV, p. 1293)

et les dernières [1 mot biffé, illi.] leçons eurent
lieu chez M. Bernard lui-même (décrire l'appart ?)

Bernard

« Ça s'est bien passé » dit M. Germain. Bon. Eh bien au travail maintenant. »
Encore quelques journées de dur travail et un matin, ~~devant~~ à l'arrêt
du tramway, pres de la maison de Jacques, les quatre élèves munis
d'un sous main, d'une règle et d'un plumier, se tenaient autour de M.
Germain, tandis qu'au balcon de sa maison Jacques voyait sa mère et
sa grand mère penchées en avant et qui leur faisaient de grands signes.
~~Le~~ [1 mot biffé, illi.]

89

(OC IV, p. 846)

En ce qui concerne les autres personnages du roman, on ne trouve plus de lapsus ou des hésitations, par exemple, dans le titre d'un des chapitres « 3. Saint-Brieuc et Malan (J.G.) », les initiales J. G. font référence à l'ancien professeur de philosophie de Camus, Jean Grenier. Puisque ces initiales figurent à côté du nom fictif de l'ex-professeur de Jacques, il nous semble qu'elle est là juste pour assurer à l'écrivain la référence à son modèle réel. Dans le cahier jaune, il y a encore une référence à Grenier, écrite en première personne : « Gr., que j'ai reconnu comme père, est né là où mon vrai père est mort et enterré. » (OC IV, p. 930) Saint-Brieuc est exactement le lieu où le père de Camus est enterré, ainsi que le père de Jacques. Elle est aussi la ville de naissance de Grenier, mais aussi celle de Malan dans le roman.

En ce que concerne le restant des personnages, Camus semble employer délibérément les noms et prénoms des personnages de son enfance. Dans le chapitre « Étienne » il y a épisode de la chasse à laquelle Jacques est emmené par son oncle et ses camarades de tonnellerie, Pierre et Daniel. À côté de ces prénoms, dans la marge du manuscrit, Camus note une sorte de rappel pour une possible nouvelle version ou correction du texte : « Attention, changer les prénoms ». (OC IV, p. 805) Dans ce cas-là, il semble qu'en changeant les prénoms, l'écrivain veut donner un caractère plus fictionnel aux personnages et les éloigner de ses modèles « réels ».

Dans le cas des amis d'enfance, cette démarche est absente dans un premier moment, puisque Camus emploie les mêmes prénoms. Dans le premier chapitre de la deuxième partie « Lycée » le narrateur présente un des copains de Jacques : « Celui qui lui donna le plus à réfléchir fut Georges Didier, [...] Didier était fils d'un officier catholique très pratiquant. [...] et Didier se destinait, selon ce qu'il disait, à la prêtrise. Extrêmement intelligent, il était

intransigeant sur les questions de la foi et de la morale, où ses certitudes étaient tranchantes. » (OC IV, p. 865) Dans un ajout marginal dans le manuscrit, on observe une note à propos de Didier qui en principe semble énigmatique : « Le retrouver ensuite à sa mort. » (OC IV, p. 865) Cette note s'éclaircit par une autre note des *Carnets* du 20 juillet 1957 : « Une lettre du supérieur de Georges Didier m'annonce sa mort dans un accident d'automobile en Suisse. » (OC IV, p. 1258) Joint à son cahier, Camus avait conservé le brouillon d'une lettre en réponse à celle du supérieur de Didier :

M. R. P.

J'ai reçu votre lettre avec beaucoup de retard et la nouvelle que vous me donnez de la mort brutale de mon ami, m'atteint alors que tout est fini. Je viens cependant vous remercier du fond du cœur, d'avoir pensé à moi. Didier faisait partie de mon enfance et de ma jeunesse et plus tard lorsque je l'ai retrouvé sous l'habit religieux, je n'ai pas eu de peine à aimer de nouveau ce qu'il n'avait pas cessé d'être. Car il était resté le même enfant, devenu le même homme, avec la même foi, plus pure et plus profonde, et la même fidélité. La discrétion et la constante délicatesse qu'il apportait dans nos rapports trop espacés par nos vies différentes n'ont pu qu'enrichir et rendre plus sensible l'amitié de notre enfance. Cette fin si brusque, si inattendue est une grande peine pour moi. Depuis quelques heures le monde est plus pauvre, à mes yeux. (OC IV, p. 1312)

Dans cet extrait, Camus remarque que Didier a fait partie de son enfance et que sous l'habit il pouvait encore trouver le même garçon avec la même foi.

Dans une autre référence extérieure au manuscrit nous trouvons le témoignage de Joseph Vidal, publié 5 ans avant la publication du *Premier Homme*, dans le "*Bulletin de l'amicale des enfants d'El-Biar* ", n° 5 de 1989, où il raconte qu'il était né en 1915, à Birmandreis, de parents venus d'Espagne. En 1920, ses parents s'installèrent au 93, rue de Lyon à Belcourt. Ils étaient coiffeurs » Il habitait donc au même bâtiment que la famille de Camus. Dans le manuscrit, le copain de Jacques qui habite sur le même bâtiment que lui, était le fils du coiffeur espagnol et s'appelle Joseph.

Dans son témoignage, Joseph se rappelle aussi des jeux d'enfants, qui seront aussi récupérés sous la plume de Camus, par exemple la « cannete vinga », le « Galoufa », les jeux avec les noyaux d'abricots, la caisse avec roulement à billes, les bains de mer à la Sablette décrit dans cet extrait :

Ils régnaient sur la vie et sur la mer, et ce que le monde peut donner de plus fastueux, ils le recevaient et en usaient sans mesure, comme des seigneurs assurés de leurs richesses irremplaçables. Ils en oubliaient même l'heure, courant de la plage à la mer, séchant sur le sable l'eau salée qui les faisait visqueux, puis lavant dans la mer le sable qui les habillait de gris. Ils couraient, et les martinets avec des cris rapides commençaient de voler plus

bas au-dessus des fabriques et de la plage. [...]Il faisait encore jour, mais des lampes s'allumaient déjà en prévision du rapide crépuscule d'Afrique. Pierre, généralement, était le premier à donner le signal : « Il est tard », et aussitôt, c'était la débandade, l'adieu rapide. Jacques avec Joseph et Jean couraient vers leurs maisons sans se soucier des autres. Ils galopèrent hors de souffle. La mère de Joseph avait la main leste. Quant à la grand-mère de Jacques... (OC IV, p. 771)

Ainsi, en ce que concernent les noms des personnages qui ne composent pas le noyau familial, Camus n'a pris le soin de les changer, au moins d'emblée, car il pouvait penser qu'il serait difficile au lecteur d'établir ce lien entre les modèles réels et les personnages fictionnels.

En faisant cette réflexion sur l'emploi des noms dans le roman autobiographique, on doit toujours faire le point entre l'autobiographie et le roman autobiographique dans la perspective du lecteur, puisque dans le premier cas l'auteur déclare dire dans son texte la vérité sur lui-même – le texte se lie explicitement à une réalité extratextuelle – dans le second, le lecteur se limite au texte, à ce qui a été énoncé. En orientant notre regard en direction du processus de création, l'autobiographie et le roman autobiographique engagent de différentes perspectives d'analyse pour la critique génétique :

À la différence du roman (et de tout texte relevant de la fiction) l'autobiographe n'a pas la liberté d'inventer : il s'engage à établir, à orienter une relation déterminée entre le texte et le référent extralinguistique [...] Et si certains éléments du récit autobiographique sont vérifiables grâce à des documents ou témoignages, ce qui concerne au premier chef le généticien, c'est avant tout la « vérité » de l'écriture, celle des traces de l'encre sur le papier. En tout cas, le reproche qui a pu être adressé à la critique génétique de traquer les secrets d'une œuvre, de déflorer son mystère, perd sa principale raison d'être dans le cas d'écrits autobiographiques : se voulant par principe vérifiables, ils légitiment pleinement l'étude de leur genèse. (VIOLLET, 2007)

Relativement au roman autobiographique, le travail d'analyse part d'une vérification du rapport que le texte établit avec un référent extratextuel, mais son but c'est d'observer comment, au sein du processus de création, ce même référent subit un processus de mise en récit, de changements, de déplacements et la façon dont il se mélange à d'autres éléments dit fictionnels. Penser la genèse de ce roman met en lumière les singularités de l'invention et de la création romanesques particulières à Camus.

2.5.3 L'imagination à partir du réel

Par le point précédent, nous pouvons conclure que Camus s'est servi de « modèles réels » ou de « pilotis », pour la composition de ses personnages. Comme nous signale A. Spiquel, la création des personnages « est la pierre de touche de l'invention romanesque » (OC IV, p. 1519). Ce processus néanmoins n'est pas nouveau : les premiers écrits, comme souligne Lévi-Valensi, accordent une « partie très faible, pour ne dire inexistante, à l'imagination, à l'invention de héros, d'aventures ou de situations. » (2006, p. 303). Par exemple, pour *La Mort Heureuse*, quelques personnages sont puisés dans l'univers des connaissances et des amitiés du jeune Camus, par exemple : d'après le fils de Liliane Dulong, née Choucroun, elle inspira le personnage d'Eliane²⁷⁵. Le roman s'alimente aussi de quelques faits vrais : d'après la notice d'A. Abbou et H. Rufat, l'assassinat de Zagreus s'est inspiré par une « affaire crapuleuse qui avait secoué la ville d'Alger fin septembre 1937. »²⁷⁶

Pour *Le Premier Homme*, puisque le roman s'inspirera de toute la vie de Camus, tous les personnages du roman auront de modèles réels. La référence à ces personnes apparaît notamment dans les chemises « Marie » et « Personnages secondaires », pour cette dernière, il n'y a pas une seule note qui ne soit pas redevable aux connaissances de l'écrivain.

Le personnage « Marie » est envisagé comme la femme du personnage « Pierre », que d'après les notes de la chemise aurait été un « adultère », ce qui déclenche une crise entre les deux (OC IV, p. 964-965). La plupart des notes de la chemise « Marie » ont été recopiées des *Carnets* dont quelques-unes faisaient référence à Francine, la femme de Camus, par l'initiale de son prénom :

²⁷⁵ Notice disponible sur :

<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2014/livres-et-manuscrits-pf1403/lot.61.html>

Consulté le 07 septembre 2015

²⁷⁶ *L'Echo d'Alger* du 26 septembre 1937, titrait ainsi la relation de l'assassinat d'une vieille dame par l'enfant qu'elle avait élevé. « RUE DE LA LIBERTE, UN GARÇON DE DIX-HUIT ANS, ASSOMME SA BIENFAITRICE » *Je voulais la dévaliser, je ne voulais pas la tuer, -j'avais le vivre et le couvert. Mais je voulais pouvoir m'amuser »*

Notice disponible sur : <http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/category/camus/sonoeuvre/>

Consulté le 07 septembre 2015

Carnets

F. : Folie de rien fonder sur l'amour, folie de rien briser pour l'amour. (OC IV, p. 1061)

Roman. C²⁷⁷. et sa robe à fleurs. Les prairies du soir. La lumière oblique. (OC IV, p. 1111)

Roman. L'un des secrets de B²⁷⁸... est qu'elle n'a jamais pu accepter ni supporter, ou simplement oublier, la maladie ni la mort. [...] (OC IV, p. 1112)

F. : « Je suis un être tordu. Je ne peux connaître ma capacité d'aimer qu'à ma capacité de souffrance. Avant de souffrir, je ne sais pas. » (OC IV, p. 1071)

Pour F. (et sa famille) l'amour se confond avec la souffrance, l'angoisse. [...] (OC IV, p. 1194)

Le Premier Homme

Marie. Folie de rien fonder sur l'amour, de rien briser pour l'amour... (OC IV, p. 968)

Panelier. M. et sa robe en fleur. Les prairies du soir. La lumière oblique. (OC IV, p. 968)

L'un des secrets de M. est qu'elle n'a jamais pu accepter ni supporter, ou simplement oublier, la maladie ni la mort. [...] (OC IV, p. 968)

M. « Je suis un être tordu. Je ne peux connaître ma capacité d'aimer qu'à ma capacité de souffrance. Avant de souffrir, je ne sais pas. » (OC IV, p. 968)

Pour M. (et sa famille). L'amour se confond avec la souffrance, l'angoisse. [...] (OC IV, p. 969)

Dans la transition des *Carnets* au dossier du roman, les initiales F. ont été juste remplacées par l'initiale M. Il y a une seule note des *Carnets*, qui commence par la mention « *Premier Homme* », où le nom de Francine est citée : « Famille Francine. Famille Wolfromm. » D'après la chemise « Personnages secondaires », Camus envisageait de faire de la « sœur de Marie » un personnage. (OC IV, p. 1234) Cependant, nous avons pu relever à partir des documents originaux, que Camus avait cité le prénom Francine dans cette chemise avec un renvoi au cahier V, ce qui a été enlevé de l'édition de la Pléiade.

Abordons maintenant cette chemise : nous voudrions commencer par les noms des personnes y citées et que l'écrivain a réussi à transformer en personnages de son roman. Nous trouvons d'abord une référence à la « Tante Gaby » et à côté un renvoi au cahier VI, p. 9 et 10 (OC IV, p. 969) : il s'agit d'une note sur la maladie de sa tante, la femme de l'oncle Acault (né Antoinette Sintès), qui souffre d'un cancer aux intestins : « Bouchère, elle n'a jamais eu les ongles nets. Des fragments de viande, sans doute. Elle les a toujours, après dix jours de lit. » (OC II, p. 1119) La tante Gaby, sœur de la mère, devient la tante Marguerite dans le manuscrit, il s'agit de la tante plus aisée qui donne de l'argent aux enfants et chez qui on commémore Noël. Dans le roman, cependant, sa mort est due à un diabète : Mais la tante

²⁷⁷ Dans l'édition publiée des *Carnets*, le F. a été remplacé par le C., mais d'après la dactylographie qui nous avons pu consulter, il s'agit vraiment d'un F.

²⁷⁸ Idem

Marguerite était morte, elle si belle, et toujours habillée, trop coquette, disait-on, et elle n'avait pas eu tort puisque le diabète l'avait clouée sur un fauteuil. (OC IV, p. 821)

Nous trouvons aussi une référence biffée à « Le Masson » qui nous renvoie à une note des *Carnets*. Lors de la visite à sa mère en 1955, Camus avait noté : « Visite aux commerçants de Belcourt. 3 morts. Les Masson. Marthe. Alexandrine. Juliette. Zinzin (oreilles décollées, contorsionniste, chante au cinéma Alcazar) ». (OC IV, p. 1219) Dans le roman, tous ces personnages seront repris comme les voisins de la famille de Jacques. Lors de la visite à sa mère, le personnage remarque aussi que : « les voisins de sa grand-mère, les Masson, étaient tous morts, la vieille d'abord et puis la sœur aînée, la grande Alexandra, et le frère [Zinzin] aux oreilles décollées, qui était contorsionniste et chantait aux matinées du cinéma Alcazar. Tous, oui, même la plus jeune fille Marthe, que son frère Henri avait courtisée et plus que courtisée. » (OC IV, p. 822)

Dans cette chemise, nous trouvons encore la mention « Hommes et femmes Voir VI, 58 », que l'édition de la *Pléiade* n'a pas retenue, et qui renvoie à une note des *Carnets* qui contient une liste des noms d'amis et de relations que Camus a eu au long de sa vie. Mais cette référence au réel est déjà encadrée par la mention « Roman », ce qui assure qu'il envisage d'en faire un usage fictionnel et de transformer ses personnes connues dans des personnages. Dans la frappe quelques noms avaient été soulignés :

Roman. Personnages masculins : Pierre G., Maurice Adrey, Nicolas Lazarevitch, Robert Chatté, M.D.b., Jean Grenier, Pascal Pia, Ravanel, Herrand, Oettly.

Féminins : Renée Audibert, Simone C., Suzanne O., Christiane Galindo, Blanche Balain, Lucette, Marcelle Rouchon, Simone M. B., Yvonne, Carmen, Marcelle, Charlotte, Laure, Madeleine Blanchoud, Janine, Jacqueline, Victoria, Violante, Françoise 1 et 2, Vauquelin, Leibowitz. Michèle, Andrée Clément, Lorette, Patricia Blake, M. Thérèse, Gisèle Lazare, Renée Thomasset, Evelyne, Mamaine, Odile, Wanda, Nicole Algan, Odette Campana, Yvette Petitjean, Suzanne Agnely, Vivette, Nathalie, Virginie, Catherine, Mette, Anne. (OC IV, p. 1087)

Tous ces « personnages » masculins sont des habitués des *Carnets*. Le premier « personnage » cité c'est Pierre Galindo, ami de jeunesse de Camus, à qui il avait dédié le recueil de *Noces*. Ensuite, apparaît le nom de Lazarevitch, qui figure d'ailleurs dans la note suivante, et renvoie au cahier VI, 71²⁷⁹. Il s'agit d'un militant libertaire d'origine russe qui fonde en 1949, avec Camus, le groupe des Liaisons Internationales dont le but était d'aider les

²⁷⁹*Carnets* 1950 : « Dissolution du groupe. Lazarevitch : « Nous nous aimons, voilà la vérité. Incapables de lever le petit doigt pour ce que nous aimons. Non, nous ne sommes pas impuissants. Mais nous refusons de faire même le peu que nous pourrions faire. Une réunion est de trop, s'il pleut, si nous avons eu une scène à la maison, etc., etc... » (OC IV, p.1100)

victimes de tous les régimes totalitaires, mais le groupe se dissout en 1950.²⁸⁰ Plusieurs notes des *Carnets* prévoient déjà l'envie de Camus de transformer ses personnes connues en personnages. Observons ces exemples qui font référence à d'autres noms qui figurent dans la liste :

Dans grand roman. Lazarevitch. Adrey. Chatté²⁸¹ (et ses comédies avec des personnages de rencontre). (OC IV, p. 1089)

Personnage roman. Ravanel. Intelligence pure. Comptabilité du terrorisme. Ennui mondain. Militantisme. Police. Procureur. Voir plus haut nouvelle procureur. (OC IV, p. 1110)

Création corrigée. Le personnage du terroriste. (Ravanel²⁸²) (OC II, p. 1077)

Pour Herrand et Oettly, nous avons retrouvé des notes qui les mentionnent, l'encadrement fictionnel est cependant absent²⁸³.

Il est possible que tous ces personnages aient été récupérés dans la partie du roman qui aurait abordé les années de la guerre et de la Résistance. Pour le rôle de Pascal Pia et de Jean Grenier tout au long de la vie de Camus, pas besoin ici de s'allonger. Dans cette chemise, la mention à l'ancien professeur apparaît encore par les initiales JG. Nous avons encore la mention à André Thomas, accompagné du renvoi au cahier V, page 78 (OC II, p. 1037), à Jeanne Polge, sans renvoi, mais il s'agit bien d'une note recopiée des *Carnets*, à Fernand Liesse, avec le renvoi au cahier V, p. 22, Camus raconte avec beaucoup de détails la « Mort d'un vieux comédien » (OC II, p. 1073). Ensuite, vient la mention à Twinkle, qui renvoi au cahier V, page 73 (OC II, p. 1081) et à Marcel Herrand (identifié comme l'ami allemand). Il y

²⁸⁰ Il aida aussi Camus dans ses travaux de documentation sur les terroristes russes du XIX^e siècle pour sa pièce « Les Justes » Voir l'entrée du Dictionnaire International des Militants Anarchistes disponible sur <http://militants-anarchistes.info/spip.php?article3167> Consulté le 04 novembre 2015.

²⁸¹ Robert Chatté était un éminent libraire clandestin, était un ami intime de Pascal Pia. Il meurt en 1957. Camus note le : « 8 septembre. Mort de Robert Chatté. Seul, à l'hôpital de Villejuif. » (OC IV, p. 1264) Mais d'après une lettre de Pascal Pia à Jean Paulhan, Camus ne va pas à son enterrement. Disponible sur <http://www.galeriethomasvincent.fr/684-camus-albert-deces-autographe.html>

²⁸² Selon la notice de la Pléiade, il s'agit du nom de guerre de Serge Ascher, chef des Groupes francs de mouvements unis de Résistance (M.U.R.), arrêté par la Gestapo, s'évade. Pour la « nouvelle procureur », (OC IV, p. 1555)

²⁸³ « M.H. (Marcel Herrand). L'air affreusement triste des mourants - et l'air buté et provincial de ceux qui assistent aux agonies. Lui si mondain, et puis tout d'un coup presque traqué dans cette alcôve, où seul... » (OC IV, p.) « 17 mars. Mort de Paul Oettly à 69 ans. Le lendemain sa vieille mère (93 ans) se suicide. » Paul Oettly était l'oncle par alliance d'Albert Camus. Il avait épousé une tante de Francine Camus. Acteur et metteur en scène, il a souvent été mêlé aux créations théâtrales de Camus. Sa mère tenait la pension de famille du Panelier, près du Chambon-sur-Lignon, où Camus a vécu d'août 1942 à novembre 1943.

a encore la mention à « Anstryn Wodcut (jeune américain à Paris)», qui renvoi nul doute à cette note des *Carnets* :

Roman. A.W., jeune Américain qui est venu à Paris après avoir fait la guerre (où il a été jeté, étudiant heureux et conformiste). Il vit à Paris, maudissant l'Amérique et poursuivant passionnément le reflet de grandeur et de sagesse qu'il lit encore sur le visage de la vieille Europe. Il vit en bohème. Il a perdu le poli des visages américains. Il n'est pas net - ses yeux sont cernés. Le voilà malade et qui meurt dans un hôtel crasseux. Et il crie alors vers cette Amérique qu'il n'a pas cessé d'aimer, et les pelouses de Harvard University, à Boston, et les bruits des battes et les cris dans les soirs finissant autour de la rivière. (OC IV, p. 1114)

Cette chemise contient en outre des mentions à Louis Guilloux et Roger Martin du Gard, qui renvoient à deux notes du cahier VII.

Pour les personnages féminins, l'identification est plus difficile parce que Camus n'a pas transcrit les noms de famille, mais nous pouvons quand même identifier l'amie de jeunesse Christiane Galindo, avec qui Camus avait échangé beaucoup de lettres, l'écrivain Blanche Balain, Janine (Gallimard ?), l'actrice Patricia Blake et même la secrétaire de Camus chez Gallimard, Suzanne Agnely !

Nous finissons en reprenant notre réflexion sur le rôle des *Carnets* à l'intérieur du processus de création camusien. Il s'agit d'un espace privilégié où il est possible d'observer l'alchimie qui transforme une personne réelle en personnage de fiction : cette transformation ne se fait pas de façon directe entre la réalité et le roman, mais elle passe toujours par son inscription aux *Carnets*, normalement encadrée par la mention à l'univers fictionnel : roman, personnage, etc. C'est à travers ce support que Camus opère une sorte de « triage » du réel et qu'il note tout ce qu'il aperçoit avoir une vocation symbolique. Une fois qu'un fait vrai ou une personne est cité dans ses cahiers, sorte de réservoir de ses textes, cette note se transforme dans une pièce, une cellule, dans un « bric » prêt à être employé dans la « construction » d'un texte. Les *Carnets* sont le support où nous pouvons observer comment le travail de l'imagination entrepris dans ses textes littéraires ne peut se bâtir qu'à partir du réel.

QUATRIÈME PARTIE

CHAPITRE 1 : LE ROMAN COMME MÉMOIRE

À certains égards, Camus se considère comme un homme sans mémoire. En ce que concerne son rapport à l'Histoire, il n'a pas le culte du passé car le temps perdu l'est tout fait pour lui (OC III, p. 954). Camus est un homme du présent²⁸⁴ et en quelque sorte un homme de l'avenir.

Chez lui, la mémoire fait même défaut. En 1946, par exemple, il entrevoit la possibilité que ses cahiers fonctionnent comme une sorte de journal intime²⁸⁵ à cause de cette défaillance :

Ma mémoire fuit depuis un an. Incapacité où je suis de retenir une histoire racontée - de rappeler des pans entiers de passé, qui ont pourtant été vivants. En attendant que ça s'améliore (si ça s'améliore) évident que je dois noter ici de plus en plus de choses, même personnelles, tant pis. Car finalement tout se range pour moi sur le même plan un peu fumeux, l'oubli gagne aussi le cœur. Il n'a plus que des émotions brèves, privées du long retentissement que leur donne la mémoire. La sensibilité des chiens est comme ça. (OC II, p. 1070)

Le même reproche à son défaut revient en 1950, après la lecture du journal de Delacroix : « Mémoire qui fuit de plus en plus²⁸⁶. Devrais me résoudre à tenir un journal. Delacroix a raison : tous ces jours qui ne sont pas notés sont comme des jours qui n'ont pas été²⁸⁷. Peut-être en avril, quand j'aurai retrouvé une liberté. » (OC IV, p. 1079)

²⁸⁴Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus rejette à la fois la plongée absolue dans le passé ainsi que l'idée d'un salut dans l'avenir, ce qui vaut pour lui c'est l'instant présent pleinement vécu.

²⁸⁵ Camus lui-même va utiliser cette expression pour nommer ses cahiers dans une note de 1949 (OC IV, p.1004).

²⁸⁶ A propos de la mémoire qui s'enfuit et du défaut de mémoire, nous voyons des échos des entrées du journal de Delacroix : 15 avril 1823 « Que ce papier, au moins, à défaut de ma mémoire, me reproche de les oublier, folie qui n'eût servi qu'à me rendre malheureux. » (1893, p. 28) 12 janvier 1824 « mais ma mémoire s'enfuit tellement de jour en jour que je ne suis plus le maître de rien, ni du passé que j'oublie, ni à peine du présent, ou bien je suis presque toujours tellement occupé d'une chose, que je perds de vue, ou je crains de perdre ce que je devrais faire, ni même de l'avenir, puisque je ne suis jamais assuré de n'avoir pas d'avance disposé de mon temps. » (1893, p. 56)

²⁸⁷ Dans ce point, l'intertextualité avec le journal de Delacroix est étonnante. Voici l'extrait mentionné par Camus : 4 avril 1824 « — Je viens de relire en courant tout ce qui précède : je déplore les lacunes. Il me semble que je suis encore le maître des jours que j'ai inscrits, quoiqu'ils soient passés ; mais ceux que ce papier ne mentionne point sont comme s'ils n'avaient point été. Dans quelles ténèbres suis-je plongé ? Faut-il qu'un misérable et fragile papier se trouve être, par ma faiblesse humaine, le seul monument d'existence qui me reste ? L'avenir est tout noir. Le passé qui n'est point resté, l'est autant. Je me plaignais d'être obligé d'avoir recours à cela ; mais pourquoi toujours m'indigner de ma faiblesse ? Puis-je passer un jour sans dormir et sans manger ? Voilà pour le corps. Mais mon esprit et l'histoire de mon âme, tout cela sera donc anéanti, parce que je ne veux pas en devoir ce qui peut m'en rester à l'obligation de l'écrire ; au contraire, cela devient une bonne chose que

De 1954 à 1959, les notes deviennent chaque fois plus intimes et la datation plus présente et on arrive même à suivre son jour le jour. En 1958, pourtant il épanche son cœur (ou sa bille), car il se sent forcé à écrire un journal, mais sa répugnance est vive. La vie pour lui est secrète, elle doit être impénétrable, insaisissable, dans un mot, elle ne peut pas être formulée, livrée par des mots. S'il le fait c'est par panique de son défaut de mémoire. (OC IV, p. 1285). Le consentement à écrire sur soi n'est possible qu'à cause d'une difficulté de se souvenir et plus foncièrement à la crainte de l'oubli²⁸⁸. La tension entre une mémoire faible ou manquée et l'écriture de soi va jouer un rôle fondamental pour l'écriture du dernier Camus.

D'après ce que signale Ricœur, le rôle de la mémoire, c'est justement la continuité temporelle de la personne. Cette continuité permet que l'individu remonte du présent vécu jusqu'aux événements lointains de l'enfance sans rupture. (2000, p. 116) Perdre la mémoire c'est perdre la capacité de remonter le fleuve et n'avoir accès qu'à de petits fragments, dans des mots de Stendhal, c'est comme regarder « une fresque dont de grands morceaux seraient tombés » (2012, p. 130). En envisageant d'écrire un journal, Camus semble croire au rôle de l'écriture comme le préservateur de la mémoire, mais aussi à son rôle unificateur, de la vie et du sujet, d'après ce que nous avons préfiguré dans notre troisième partie.

Ainsi, si la tâche des premiers écrits a été celle de se souvenir, à la mesure que Camus vieillit, il se soucie de ne pas oublier et de ne pas permettre qu'on oublie. Cet effort mémoriel se dirige aussi à l'écriture du *Premier Homme*, car il s'agit de par la mémoire, unifier la vie, mais il s'agit également de fixer ce qui pourrait se perdre dans l'oubli.

En effet, à la mesure que les années passent la crainte de l'oubli s'explicité chaque fois plus dans ses *Carnets*. Cette crainte apparaît très tôt, à son anniversaire de trente ans, il remarque déjà que la première faculté de l'homme c'est l'oubli (OC II, p. 1007). Il y a une note un peu antérieure à celle-ci qui aborde la question de l'oubli d'une façon plus poétique : « Ce bruit de sources au long de mes journées. Elles coulent autour de moi, à travers les près ensoleillés, puis plus près de moi et bientôt j'aurai ce bruit en moi, cette source au cœur et ce bruit de fontaine accompagnera toutes mes pensées. C'est l'oubli. » (OC II, p. 954)

Il est possible que pour l'écriture de ce fragment Camus, trop attachée à la mythologie grecque ait pensé au fleuve Léthé, le « Fleuve de l'Oubli » qui coulait calmement autour des Enfers. Ses eaux provoquaient l'amnésie et les âmes en buvaient afin d'oublier sa vie

l'obligation d'un petit devoir qui revient journallement. Une seule obligation, périodiquement fixe dans une vie, ordonne tout le reste de la vie : tout vient tourner autour de cela. En conservant l'histoire de ce que j'éprouve, je vis double ; le passé reviendra à moi... L'avenir est toujours là. » (1893, pp. 82-83)

²⁸⁸ Voir aussi « Je fréquente les X. parce qu'ils ont meilleure mémoire que moi. Le passé que nous avons en commun, ils le font plus riche pour moi en me remettant dans la mémoire tout ce qui en était sorti. » (OC II, p.1008)

terrestre, cet oubli était aussi nécessaire lorsque ces âmes renaissaient et retournaient à la terre. Mais différemment du mythe, dans le fragment, c'est le bruit des eaux qui finit par effacer ses souvenirs. Presque vingt ans après, cette note sera récupérée dans le dossier des Éléments dans la chemise « Guerre et Résistance » (OC IV, p. 954).

Mais ce mythe du fleuve de l'oubli est aussi significatif parce que, comme nous rappelle Ricœur, c'est à contre-courant de ce fleuve que l'anamnèse (la mémoire) fait son œuvre (2000, p. 33). Le préfixe *ana* garde l'idée de retour, de reprise et de recouvrement de ce qui a été vécu auparavant, qui est précisément le mouvement qui anime l'écriture du *Premier Homme*. En reprenant l'image du fleuve, nous pouvons affirmer que dans notre troisième partie notre but était de montrer comment, par le roman, Camus apprend à dominer le cours du fleuve et connaître son embouchure, à saisir enfin la vie comme destin. Dans ce chapitre, notre objectif est de penser le roman comme anamnèse, autrement dit, comme ce mouvement de retour aux sources du fleuve. Pour Camus, l'artiste serait comme un nageur patient et clairvoyant qui remonte d'étranges fleuves vers de sources oubliées. Il s'efforce pour ne pas se laisser aller par le courant : avant de se perdre dans l'embouchure, il veut revenir à la source (OC III, p. 992). C'est dans cette source qu'il veut retrouver la vérité, notons bien qu'il ne s'agit pas de la découvrir, puisqu'elle lui a été déjà révélée. Il s'agit ainsi d'une vérité perdue et oubliée. La vérité, *alethéia*, telle que les Grecs la comprenaient, c'était précisément le mouvement qui enlève l'obscurité et l'oubli.

À cet égard, *A la Recherche du Temps Perdu*, ce monde créé par Proust que n'est qu'une seule mémoire (OC III, p. 290), offre à Camus le plus grand exemple de comment revenir, par le moyen de l'art, à sa vérité première, autrement dit, au monde de pauvreté et lumière où il est grandi.

1.1 Proust et l'esthétique camusienne

Au contraire de sa vérité première, ce secret de l'art qui figure dans la *Recherche* a été découvert peu à peu par Camus, pour être finalement éclairé dans le chapitre et « Révolte et art » de *L'Homme Révolté*. Dans ce point, nous voudrions analyser l'influence de Proust pour l'édification de l'esthétique camusienne, qu'on voit éclore dans ses premiers écrits jusqu'à trouver son épanouissement dans le concept de création corrigée. De cette façon, nous n'allons pas beaucoup insister dans l'analyse de la *Recherche*, car notre but est d'explicitier

comment Camus s'approprié de l'œuvre proustienne pour nourrir et enrichir la conception de l'art et du roman qu'il se forge tout au long de sa carrière.

1.1.1 Quelques échos proustiens

Camus est lié à Proust d'une façon très particulière car il est né quelques jours avant la publication de *Du côté de chez Swann*. Il a alors 18 ans lorsque son professeur Jean Grenier lui donne à lire *À la recherche du temps perdu*²⁸⁹. En 1968, dans son livre *Souvenirs*, Jean Grenier se rappelle ce qui a signifié cette lecture au jeune étudiant. Camus avait pensé que Proust était un grand créateur et il était frappé par le contraste qui avait dans son œuvre entre la vigueur de la composition et la minutie du détail. L'admiration de Camus a été si grande qu'il disait quitter les volumes de *La Recherche* avec une sorte d'amertume (1968, p. 77). La première mention à cette lecture apparaît dans une série de notes datées de 1933, il fait remarquer que sa lecture de Chestov lui rappelle celle de Proust : « Étonné par Léon Chestov. Encore cette aventure qui m'avait saisi après avoir lu Proust : tant de choses à ne plus dire. » (OC I, p. 957) Mais au lieu de se taire, Camus va aussi essayer de bâtir son œuvre et devenir un créateur. En effet, il a toujours préféré la désignation de créateur à celle d'écrivain ou philosophe, et il n'est pas gratuit que dans *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme Révolté*, il cite toujours Proust dans le rang des grands créateurs.

Seulement dix après nous trouveront une deuxième mention à Proust, qui met en relief son admiration devant cette œuvre que lui semble monumentale : *La Recherche du Temps Perdu* est une œuvre héroïque et virile, par la constance de la volonté créatrice et par l'effort qu'elle demande à un malade (OC II, p. 959). Dans ce sens, il est possible que Camus pense être proche de Proust, puisque la maladie a eu aussi un rôle fondamental par rapport au début de son écriture.

Nul ne doute que l'art soit un des grands thèmes de *La Recherche* et c'est à ce sujet que nous pouvons voir les premiers échos de Proust dans l'œuvre camusienne. Le jeune écrivain se soucie aussi d'une théorie d'art dans ces premiers essais qui datent de 1932-1933 et qui sont donc contemporains à son rencontre de l'œuvre proustienne.

²⁸⁹ Fondamental dans ses débuts, l'œuvre de Proust a demeuré comme un horizon à l'œuvre de Camus jusqu'à son dernier texte. Dans l'inventaire de sa bibliothèque, nous pouvons trouver la référence à quelques livres de Proust : 18 tomes de l'œuvre complète, l'Album Proust, deux exemplaires de « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu* en trois tomes, *Contre Sainte-Beuve*, *Jean Santeuil* en trois tomes et les nouvelles de *L'indifférent*. Par contre, il n'y a pas aucune mention à des notes marginales dans ces exemplaires. (Inventaire de la Bibliothèque, Fonds Albert Camus)

Dans le texte « L'art dans la Communion » de 1933, qui nous avons déjà analysés précédemment afin de comprendre les rapports entre l'art et la vie chez Camus, nous trouvons un écho très fort de l'œuvre proustienne. Bien que le jeune homme découvre que la vie ne doit pas se séparer de l'art, il comprend que l'Art s'éloigne de la vie à la mesure où l'Art lutte contre la mort et que la vie est transitoire et mortelle. Pendant que la vie court rapidement et puis s'éteint, l'Art nous permet de créer un Arrêt. D'après notre troisième partie, pour créer vraiment un Arrêt, il faut que l'Art choisisse son objet dans la vie courante et l'élève au-dessus de l'Espace et du Temps. La plénitude de l'œuvre d'art ne se réalise que si elle fixe un aspect de la fuite de choses. (OC I, p. 965)

1.1.2 « Un temps d'arrêt »

Cette idée d'arrêt va revenir dans les textes suivants du jeune Camus. Dans « La Maison Mauresque » écrit juste après « L'art dans la communion », l'arrêt se donne à partir d'un jeu entre lumières et ombre : « Et sans cette ombre qui avançait et gagnait peu à peu les tombes on aurait cru que la vie était suspendue et le cours du temps arrêté. » (OC I, p. 971) L'écho avec l'œuvre proustienne ne pourrait être plus explicite que par la référence au temps qui s'arrête, très semblable à la « minute affranchie de l'ordre du temps » vécue par le narrateur de la *Recherche*.

Dans « Les voix du quartier pauvre », de 1934, un texte écrit sous l'égide du souvenir, le narrateur se souvient d'un moment d'éternité dont il avait participé. Mais différemment du narrateur de la *Recherche*, ce souvenir ne le rend pas heureux, mais fait naître en lui un sentiment de tristesse. » (OC I, p. 76). Dans ce qu'il considère « un retour » sur soi-même, il est possible de sentir vraiment notre malheur et il conclut par la célèbre phrase : « Oui, c'est peut-être cela le bonheur, le sentiment apitoyé de notre malheur. »²⁹⁰ C'est ainsi qu'il « se souvenait, non d'un bonheur passé, mais d'un étrange sentiment dont il avait souffert. » Comme dans la *Recherche*, ce souvenir est lié à une expérience vécue à côté de la mère. Comme nous l'avons présenté dans la deuxième partie de notre thèse, le fils se souvient que, quelquefois, la mère revenait d'un travail exténuant et retrouvait la maison vide. Alors, elle se tassait sur une chaise et, pendant que la nuit s'épaississait, regardait, les yeux vagues, les

²⁹⁰ Nous pouvons voir ici aussi un écho proustien : « Quant au bonheur, il n'a presque qu'une seule utilité, rendre le malheur possible. Il faut que dans le bonheur nous formions des liens bien doux et bien forts de confiance et d'attachement pour que leur rupture nous cause le déchirement si précieux qui s'appelle le malheur. » (1999, p. 2294)

rainures du parquet. L'enfant l'apercevait alors dans son silence animal, dans son mutisme plaintif, dont elle tirait son seul bonheur. Il sentait toute l'étrangeté de cette mère silencieuse et son silence marquait pour lui « un temps d'arrêt », « une minute d'éternité » (OC I, p. 77). Ce moment de halte est si important dans le récit, que Camus envisage de donner au texte le titre de « L'Intervalle »²⁹¹.

Bien que la « minute affranchie de l'ordre du temps » dans la *Recherche* efface la crainte de la mort, chez Camus, le temps d'arrêt n'affranchit pas les inquiétudes sur la mort, car il s'agit d'un moment d'étrangement qui est d'une certaine façon lié à la découverte de l'absurde, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie. Comme nous pouvons lire dans *Le Mythe*, l'homme est saisi d'horreur lorsqu'il découvre qu'il appartient au temps. C'est justement ce que découvre le narrateur des « Voix du quartier pauvre ». Il comprend que « sa grand-mère mourra, puis sa mère, lui », mais « il est maintenant un homme », « n'est-ce pas cela qui compte ? Il faut bien croire que non, puisque faire ses devoirs et supporter ces peines, ça conduit à être vieux. » (OC I, p. 78)

Dans *Le Mythe de Sisyphe* nous pouvons lire que la découverte absurde coïncide justement avec un « temps d'arrêt ». (OC I, p. 51) Le temps d'arrêt est vécu aussi par Sisyphe qui s'arrête au sommet de la montagne et contemple son rocher qui est roulé en bas : « À cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire, et bientôt scellé par sa mort. » (OC I, p. 304) Cette heure qui est comme une respiration est l'heure de la conscience, de la lucidité et du bonheur. Pendant sa descente, prêt à recommencer son effort, Sisyphe est maître de ses jours, son destin lui appartient.

Comme le remarque M. Weinberg, la lucidité va transformer la contingence en destin ; le côté multiple et dispersé des expériences est alors unifié par la mémoire. (1997, p. 31) C'est alors la mémoire qui va imposer un style à la dispersion absurde. Camus ne pense à autre chose lorsqu'il note dans ses *Carnets* à la pensée de Tolstoï pour qui il faut « transformer notre vie de manière à lui donner un sens que la mort ne peut lui ravir. » (OC II, p. 931) Ce sens peut être aussi créé par l'œuvre d'art, qui lutte contre la mort, et offre à l'homme la possibilité de vivre deux fois.

Pour Camus, c'est justement au moment fugitif de la mort qui se crée ce moment d'arrêt : comme nous l'avons pu comprendre dans notre troisième partie, l'unité ne peut

²⁹¹ Cette idée d'intervalle apparaît après dans une note des *Carnets* vers 1936 : « Mais laissez-moi découper cette minute dans l'étoffe du temps, comme d'autres laissent une fleur entre les pages. [...] Aujourd'hui c'est une halte et mon cœur s'en va à la rencontre de lui-même. Si une angoisse encore m'étreint, c'est de sentir cet impalpable instant glisser entre mes doigts comme les perles du mercure. » (OC II, p. 799)

apparaître qu'à cet extrême moment ²⁹², et il conclut un peu déçu que pour être, une fois, au monde, il faut à jamais ne plus être. Cette conclusion trouve son écho dans l'expérience vécue par Jacques au cimetière. Révolté devant l'ordre mortel du monde, il sent qu'il s'est toujours battu contre le mur qui le séparait du secret de sa vie. Il voudrait aller plus loin, « au-delà, il voudrait savoir, savoir avant de mourir, savoir enfin pour être, une seule fois, une seule seconde, mais à jamais. » (OC IV, p. 755) Et c'est à ce moment, comme nous l'avons vu dans notre première partie, devant la tombe du père que Jacques expérimente un temps d'arrêt et que l'ordre du temps se bouleverse. Devant la conscience soudaine de la mort d'un père plus jeune que lui, semblablement à Sisyphe, il se retourne sur sa « vie folle, courageuse, lâche, obstinée » et il comprend soudainement que le secret qu'il cherchait avait partie avec ce mort.

Ainsi, nous pouvons conclure qu'à défaut du moment de la mort, l'homme peut aussi expérimenter dans sa vie quelques instants fulgurants de plénitude, idée que l'écrivain réussit à illustrer à travers Janine de sa nouvelle « La femme adultère » de *L'Exil et le Royaume*. Cette femme fuit le lit conjugal et se place devant l'immensité du désert. Elle y voit aussi les nomades, misérables mais libres seigneurs de cet étrange royaume, et c'est à ce moment qu'elle sent quelque chose qui la bouleverse. Elle comprend que ce royaume, bien qui lui avait été promis, jamais serait le sien sinon à ce fugitif instant, le temps d'un clin d'œil, où elle ouvre les yeux sur le ciel soudain immobile et les flots de lumière qui se sont figés. À cet instant précis, il lui semble alors que le monde venait de s'arrêter et que la vie était suspendue, sauf dans son cœur qui pleurait de peine et d'émerveillement. Elle sentait qu'à partir de cet instant personne ne vieillirait ni ne mourrait. C'est précisément ce mouvement que le créateur essaiera d'imiter avec l'œuvre d'art : recréer cet instant fulgurant, fixer le monde comme si une caméra venait de s'arrêter net sur une scène. Cet instant peut être aussi créé, comme nous apprend Proust, au moyen la mémoire qui réussit à arrêter le cours du temps et à réunir, par un instant, le souvenir perdu et la sensation présente.

²⁹²Bien avant l'élucidation de cette idée dans *l'Homme Révolté*, Camus avait déjà préfiguré, par la voie littéraire, ce moment d'unification devant la mort. Dans son lit de mort, Mersault de *La Mort Heureuse* : « De tous les hommes qu'il avait portés en lui [...] il savait maintenant lequel il avait été : et ce choix que dans l'homme crée le destin il l'avait fait dans la conscience et le courage. Là était tout son bonheur de vivre et de mourir. » (OC I, p.1194) Et Meursault, de *L'Etranger*, devant la certitude de sa condamnation à la guillotine se souvient de sa vieille mère à l'asile : « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. » (OC I, p. 212-13)

1.1.3 La création corrigée ou l'unification par la mémoire

Dans les points précédents, nous avons pu relever l'importance de Proust pour l'esthétique camusienne. En effet, l'idée proustienne de l'art est centrale pour le concept de création corrigée.

Dans une note des *Carnets* récupérée dans la chemise « Guerre et Résistance », Camus remarque comment l'art réussit à créer un arrêt en élevant l'objet de la réalité courante : « Selon Proust, ce n'est pas que la nature imite l'art. C'est que le grand artiste nous apprend à voir dans la nature ce que son œuvre, de façon irremplaçable, a su en isoler. Toutes les femmes deviennent des Renoir. » (OC II, p. 959). Dans *Le Mythe*, il va reprendre cette idée d'arrêt du regard, que lorsqu'il isole un thème le transforme dans un lieu privilégié : « Penser, c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience. C'est faire de chaque idée et de chaque image, à la façon de Proust, un lieu privilégié. » (OC II, p. 959)

Dans *L'Homme Révolté*, Camus va s'approfondir sur cette idée lorsqu'il réfléchit sur la peinture : pour lui, la peinture est régie par un principe de choix. Le peintre isole son thème, il s'agit donc de la première façon de l'unifier. C'est sur ce point que nous pouvons voir combien l'esthétique proustienne a été fondamentale pour la construction de son concept de création corrigée. L'art procède à une fixation des paysages que d'autre façon fuiraient et disparaîssaient de notre mémoire. Et il conclut en liant l'idée de l'élévation au-dessus de l'espace et du temps à celle de l'isolement : « C'est pourquoi le paysagiste ou le peintre de natures mortes isole dans l'espace et dans le temps ce qui, normalement, tourne avec la lumière, se perd dans une perspective infinie ou disparaît sous le choc d'autres valeurs. Le premier acte du paysagiste est de cadrer sa toile. Il élimine autant qu'il élite. » (OC III, p. 281)

Selon Camus, ce même mouvement sera appliqué par Proust dans l'écriture du roman : comme dans une toile, il cadre son roman en créant « à partir de la réalité, obstinément contemplée, un monde fermé, irremplaçable, qui n'appartient qu'à lui et marquât sa victoire sur la fuite des choses et sur la mort » (OC III, p. 290). Pour Camus, l'art véritable de Proust, c'est *Le Temps Retrouvé*, c'est d'avoir pu extraire de la fuite incessante des choses, par les seules voies du souvenir et de l'intelligence, les symboles charnels de l'unité humaine.

Pour le faire, il procède semblablement au peintre par un choix méticuleux des instants privilégiés qu'il trouve dans son passé²⁹³. Nous arrivons ainsi à un deuxième aspect de la

²⁹³ Sur le rapport entre la peinture et le temps retrouvé, il est étonnant d'observer combien l'analyse de l'art de Balthus porte des échos à l'analyse de l'œuvre proustienne. Dans la préface au catalogue à l'exposition Balthus à New York, Camus y va parler de l'enfance comme d'un paradis perdu que le peintre récrée par son art. A travers

création corrigée : il ne faut pas que l'écrivain sache choisir les éléments de son art dans la réalité, mais aussi dans ce qu'il y a de plus profond et de plus intime dans cette réalité, ses souvenirs.

Cela ne sera pas possible, comme nous l'avons vu dans le point précédent, qu'à travers la mémoire qui refuse la dispersion du monde en réunissant dans une unité supérieure « le pied qui se tord et les jours heureux d'autrefois. » (OC III, p. 290) Et n'est-ce pas aussi l'ambition de l'écriture de Camus quand il se retourne sur son passé, sur l'enfance pauvre, sur « les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (OC I, P. 38) ? Comme nous l'avons conclu dans notre deuxième partie, au *Premier Homme*, Camus s'utilise des mêmes images et thèmes des premiers écrits, qui nous pourrions nommer comme les « lieux privilégiés » de son écriture.

En songeant encore à Proust, Camus conclut qu'il « est difficile de revenir sur les lieux du bonheur et de la jeunesse », les êtres aimés restent toujours là, mais « celui qui les contemple perd peu à peu le droit de les aimer ». Il se sent encore attaché de tout son être à ce monde. Celle est la mélancolie de Proust, mais l'auteur de *La recherche du temps perdu* ne s'est pas résigné : « il n'a pas consenti à ce que les vacances heureuses soient à jamais perdues. Il a pris sur lui de les recréer à nouveau et de montrer, contre la mort, que le passé se retrouvait au bout du temps dans un présent impérissable, plus vrai et plus riche encore qu'à l'origine » (OC III, p. 290). Nous pouvons alors comprendre que pour Camus, retrouver le temps perdu ne signifie pas se replonger dans le passé, mais le faire éternellement présent à travers la récréation opérée par l'œuvre d'art.

Dans son analyse de la peinture de Balthus, Camus exalte les toiles qui reprennent le thème du « paradis de l'enfance » : par la fixation de sa peinture, il réussit à « recréer, à partir du jour qui meurt, le jour incessant » (OC III, p. 994). Ainsi, ce présent impérissable ne peut se soutenir qu'à l'intérieur de l'œuvre d'art : comme dans une spirale, elle réussit à fixer par le moyen d'une odeur retrouvée, « le secret d'un nouvel et ancien univers » (OC III, p. 290). À cet égard, l'image de la rosée sur les ruines réussit à illustrer à sa façon ce rencontre entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, qui par un instant ne forment qu'une seule chose.

elle, « le temps est renversé » et il est possible de remonter le cours de la vie « pour déboucher, loin des tumultes, dans ces jardins où Balthus a définitivement installé son royaume, peuplé de jeune filles et de silences, patrie enfin retrouvée au cœur même d'interminable exil. » (OC III, p. 992-995)

A *La Recherche*, dans l'épisode de la madeleine nous témoignons du pouvoir évocateur de l'odeur et de la saveur²⁹⁴ qui deviennent le point de liaison entre le passé et le présent. Mais on ne le cherche pas, on le rencontre disons par hasard et elles reviennent « involontairement ».

Cette même présence du passé et du présent, établie par la médiation d'une odeur duquel on se souvient, apparaît déjà dans « Les voix du quartier pauvre » et signale que depuis ses premiers écrits Camus songeait à écrire un récit sous le patronage de Proust.

La première histoire, celle « de la femme qui ne pensait pas », commence par une longue réflexion dans laquelle nous pouvons observer des liens très forts avec les grands thèmes de *La Recherche* :

Mais de ces heures que du fond de l'oubli nous ramenons à nous, s'est conservé surtout le souvenir intact d'une pure émotion, d'un moment d'éternité qui nous faisait participer. Cela seul est vrai en nous. Nous le savons toujours trop tard. Ce sont des heures, des jours où nous avons aimé. Nous avons communiqué avec le fléchissement d'un geste, l'opportunité d'un arbre dans le paysage. Et pour recréer tout cet amour, nous n'avons qu'un détail, mais qui suffit : une odeur de chambre trop longtemps fermée, le son particulier d'un pas sur la route. (OC I, p. 76)

Comme nous pouvons observer, pour recréer cet amour vécu au passé, il nous suffit un détail. À la façon de Proust, ce détail est lié à un de nos sens et c'est alors que ces heures « reviennent d'elles-mêmes lentement [...] plus capiteuses encore de leur lointain voyage²⁹⁵ » (OC I, p. 76) Il est intéressant de remarquer ici l'emploi de l'adjectif « capiteux », qui qualifie toujours une odeur ou une saveur comme enivrant. Nous pouvons comprendre alors que pour le narrateur, la sensation vécue au présent et encore plus forte que celle vécue dans le passé, puisque avant nous n'avions pas conscience d'elle. Ici, il s'approche de la conception proustienne de « réminiscence ». Comme l'explique Butor à ce sujet, il s'agit de la répétition parfaite d'un détail en apparence insignifiant qui est capable de restituer tout l'événement passé dont faisait partie ce détail, avec une perfection, une présence plus grande encore qu'au

²⁹⁴ En effet, on vient d'apprendre que Proust a considéré par un moment aborder l'épisode de la madeleine à partir de « l'odeur du thé » et non de son goût : « Ne pas oublier phrase de violon (figure) qui arrivera chaque fois me donner une réminiscence. Et à la fin m'en rappelant une, me disant : Que de temps perdu depuis Combray, je me les rappellerai toutes et m'en dirai le sens (et alors le complément de l'odeur du thé c'est que la vie est belle etc) » Transcription linéarisée de l'agenda 1906, BNF, Manuscrits, NAF 28274 Voir les notes critiques de Nathalie Mauriac Dyer, Françoise Leriche, Pyra Wise et Guillaume Fau dans *Marcel Proust, L'agenda 1906* Paris : Editions de la BNF, 2015. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editionsbnf/1457> Consulté le 04 novembre, 2015.

²⁹⁵ Écho à la *Recherche* : « j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées » (1999, p.45)

moment même où il avait eu lieu. » (BUTOR, 1960, p. 163). En effet, c'est par le moyen de cette odeur et de ce son particulier qu'il est possible au narrateur de retrouver son passé.

Dans « Louis Raingeard », le personnage sent la nostalgie d'un pays sombre aux parfums écœurants de beignets, de vanille et d'épices et il comprend que c'était là-bas qu'il faudrait retourner. Les odeurs de beignets et de la vanille seront longuement évoquées dans *Le Premier Homme*, où nous apprenons où l'enfant les avait senties pour la première fois : les beignets sentant l'huile et le miel, Jacques les avait découverts chez les marchands arabes (OC IV, p. 873), le parfum de la vanille se dégageait des oreillettes, des légères pâtisseries friables, que les tantes préparaient pour fêter Pâques (OC IV, p. 820). Pour l'odeur des épices, elles sont partout à Belcourt et à Alger. La boutique des Mzabites sentait « l'huile et la cannelle » (OC IV, p. 811), le quartier arabe, la Casbah, sentait à la fois à « l'épice et à la pauvreté » (OC IV, p. 824). Chez *Le Premier Homme* cependant nous ne trouvons pas ce moment où une odeur ou une saveur actuelle fait retrouver celle du passé, mais le récit est entièrement construit à partir de cette mémoire des sens. En effet, le récit de l'enfance ne cesse de faire référence au rôle que les odeurs ont joué dans la vie du petit Jacques et combien ils sont attachés à la mémoire des lieux et des personnes que l'enfant a connus. En effet, il n'y a pas un seul souvenir dans le roman qui ne fait place à l'odeur qu'il serait exhaustif de les citer ici. À la fin du roman, le narrateur résume la vie du personnage par une suite d'odeurs qui l'ont peuplé. Il s'agit en effet d'une sorte de seconde vie, cachée sous la vie de tous les jours, plus vrai, plus animale, composé par des désirs obscurs et de sensations puissantes et indescriptibles :

l'odeur des écoles, des écuries du quartier, des lessives sur les mains de sa mère, des jasmins et des chèvre-feuilles sur les hauts quartiers, des pages du dictionnaire et des livres dévorés, et l'odeur surie des cabinets chez lui ou à la quincaillerie, celle des grandes salles de classe froides où il lui arrivait d'entrer seul avant ou après le cours, la chaleur des camarades préférés, l'odeur de laine chaude et de déjection que traînait Didier avec lui, ou celle de l'eau de Cologne que la mère du grand Marconi répandait à profusion sur lui et qui donnait envie à Jacques, sur le banc de sa classe, de se rapprocher encore de son ami, le parfum de ce rouge à lèvres que Pierre avait pris à l'une de ses tantes et qu'à plusieurs ils reniflaient, troublés et inquiets comme des chiens qui entrent dans une maison où a passé une femelle en chasse, imaginant que la femme était ce bloc de parfum doux et de bergamote et de crème qui, dans leur monde brutal de cris, de transpiration et de poussière, leur apportait la révélation d'un monde raffiné et délicat et à l'indicible séduction, [...] le désir oui, de vivre, de vivre encore, de se mêler à ce que la terre avait de plus chaud, ce que sans le savoir il attendait de sa mère, qu'il n'obtenait pas ou peut-être n'osait pas obtenir et qu'il retrouvait près du chien Brillant quand il s'allongeait contre lui au soleil et qu'il respirait sa forte odeur de poils, ou dans les odeurs les plus fortes et les plus

animales où la chaleur terrible de la vie était malgré tout conservée pour lui qui ne pouvait s'en passer. (OC IV, p. 913)

À cet égard, *Le Premier Homme* est plus proustien qu'on ne l'imagine pas et on est étonné de rencontrer tant de ressemblances entre *La Recherche* et l'ébauche de roman de Camus.

1.2 Le roman sous le patronage de Proust

1.2.4 Où suis-je ?

L'influence du roman proustien persiste dans les premiers essais littéraires camusiens de *L'Envers et l'Endroit*. Dans l'essai « Entre oui et non » qui reprend celui de « Voix du quartier pauvre » commence justement par la mention au « paradis perdu » (OC I, p. 47) : « S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui. Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens. » (OC I, p. 47) Le personnage se trouve dans un café maure au bout de la ville arabe, il fait nuit, et il entend au loin le soupir de la mer. Les phares commencent à tourner : une lumière verte, une rouge et une blanche. Et soudainement le personnage se sent rapatrié au passé à travers ses souvenirs :

Je pense à un enfant qui vécut dans un quartier pauvre. Ce quartier, cette maison ! Il n'y avait qu'un étage et les escaliers n'étaient pas éclairés. Maintenant encore, après de longues années, il pourrait y retourner en pleine nuit. Il sait qu'il grimperait l'escalier à toute vitesse sans trébucher une seule fois. Son corps même est imprégné de cette maison. Ses jambes conservent en elles la mesure exacte de la hauteur des marches. Sa main, l'horreur instinctive, jamais vaincue, de la rampe d'escalier. Et c'était à cause des cafards. (OC I, p. 48)

Ainsi, en revenant à la maison de l'enfance qu'il retrouve les souvenirs de ce temps-là : la pauvreté à la maison, la mère silencieuse, la grand-mère dominatrice. D'un coup, le récit revient sur le présent, mais c'est l'odeur du café grillé et le son d'un remorqueur qui font que les souvenirs des moments vécus à côté de la mère lui reviennent encore. À la fin du récit, le narrateur s'exclame : « Mais à cette heure, où suis-je ? Et comment séparer ce café désert de cette chambre du passé. Je ne sais plus si je vis ou si je me souviens. » (OC I, p. 53)

De la même façon, dans la *Recherche* le narrateur va parler d'un empiétement du passé sur le présent, car il éprouvait « à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût des madeleines ». Il hésite à savoir dans lequel des deux temps il se trouvait et conclut qu'il se trouve au milieu. (1999, p. 2266). En effet, tout l'essai de Camus sera construit sur cette hésitation entre deux temps qui ne peut se soutenir que par l'art. Cette même démarche sera utilisée dans *Le Premier Homme*, mais à grande échelle. Nous envisageons donc que même si ce moment d'arrêt, ou de réminiscence d'en termes plus proustiens, n'est pas vécu par le personnage, nous puissions l'observer qu'il applique dans l'écriture même du roman qui fait rencontrer le passé et le présent du narrateur dans une même séquence du texte.

Par exemple, le premier chapitre du roman commence par la naissance du personnage en 1913, au deuxième chapitre cependant nous sommes déjà en 1953 « 40 ans plus tard » à Saint-Brieuc. Le quatrième chapitre se situe dans le présent de l'énonciation et s'œuvre sur l'arrivée de Jacques Cormery à Alger. Au début de ce chapitre le passage du présent vers le passé se fait d'une façon subtile : Jacques est dans la cabine qu'il occupe dans le paquebot et soudainement le lecteur est emmené à l'appartement de l'enfance à Alger. Il vient de déjeuner, mais il n'aime pas faire la sieste et cela s'explique à cause d'un certain trauma d'enfance : sa grand-mère espagnole l'obligeait à le faire²⁹⁶. De façon semblable au drame du coucher chez Proust, « à benidor » signifiait aussi le drame du petit Cormery qui était resté dans son âme jusqu'à l'âge adulte : même lorsqu'il était tombé gravement malade, il n'arrivait pas à se coucher après déjeuner. « À benidor » celle-là était l'expression utilisée par sa grand-mère pour lui conduire à la chambre, c'était une sorte de « mot magique » que lui conduit à l'enfance, au moins dans le texte, le passage entre le présent et le passé se fait instantanément :

Jacques n'aimait pas faire la sieste. « À benidor », pensait-il avec rancune et c'était l'expression bizarre de sa grand-mère lorsqu'il était enfant à Alger et qu'elle l'obligeait à l'accompagner dans sa sieste. Les trois pièces du petit appartement d'un faubourg d'Alger étaient plongées dans l'ombre zébrée des persiennes soigneusement fermées. La chaleur cuisait au-dehors les rues sèches et poussiéreuses, et, dans la pénombre des pièces, une ou deux grosses mouches énergiques cherchaient infatigablement une issue avec un vrombissement d'avion. (OC IV, p. 762)

²⁹⁶ Dans les notes de travail pour le roman, Camus prévoit d'aborder le thème de la sieste (ce drame du coucher méditerranéen) : « 4) Sur la bateau. Sieste avec enfant + guerre de 14. [...] 6) Voyage à Mondovi – sieste – la colonisation. » (OC IV, p.919) « [Il rêve dans la sieste. *Add. Marg.*] » (OC IV, p. 939)

Ce souvenir de l'enfance se ferme sur les mots magiques « A benidor... » et le récit revient sur le présent, et Jacques se trouve de nouveau dans le navire. En lisant ce passage, il est impossible de ne pas se rappeler des premières pages de la *Recherche* : Jacques est à demi-endormi (Barthes, au contraire, va parler d'un demi-réveil à propos du héros proustien) et son cœur se serrait d'une sorte d'angoisse heureuse de revoir Alger. Il sent soudain qu'il pouvait enfin dormir et revenir sur l'enfance, dans une sorte de rêve.

Il est aussi intéressant de remarquer que le personnage se trouve au beau milieu de la Méditerranée, dont le bassin couvre au même temps les côtes européennes ainsi que les africaines. Être sur la mer, c'est comme être dans un entre-deux, entre deux espaces qui étaient complètement séparés en lui. Alors, c'est en se plaçant dans cet entre-deux spatial qu'il lui est possible de se placer dans un entre-deux temporel.

La liaison entre le présent et le passé se fait aussi par la lumière²⁹⁷ : le soleil qui reflétait sur le cuivre du hublot c'était le même qui reflétait dans la chambre obscure où dormait la grand-mère. Mais le narrateur remarque qu'il manque les mouches, parce qu'elles n'existent pas en mer. Et le texte revient sur le passé et sur les souvenirs des jeux de l'enfant dans la rue et sur les plages. Le récit du passé s'arrête quand Jacques s'éveille et le soleil ne se reflète plus sur le hublot, car il avait baissé à l'horizon. Le rapport avec la *Recherche* est explicite, car le personnage, tel le narrateur du roman proustien, commence par se souvenir du drame du coucher, pour ensuite se souvenir de toute son enfance à Combray. Dans les deux cas, le sommeil joue son rôle de faire ce lien entre présent et passé car comme nous apprend le narrateur proustien « un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. » (1999, p. 14) Mais nous ne devons pas pourtant diminuer le rôle de la lumière dans le récit camusien, car elle aussi possède ce pouvoir de transporter le personnage au passé. Son rôle de médiatrice entre deux temps figure déjà dans cette note de janvier 1950 : « L'après-midi, le soleil et la lumière entrant à flots dans ma chambre, le ciel bleu et voilé, des bruits d'enfants montant du village, la chanson de la vasque dans le jardin... et voici les heures d'Alger qui me reviennent. Il y a vingt ans... » (OC IV, p. 1045). La lumière serait l'un des grands symboles de l'Algérie pour Camus, rencontrer la lumière c'est rencontrer l'Algérie et vice-versa²⁹⁸.

²⁹⁷ Ce même procédé a été employé dans l'essai « Entre oui et non » où le passage entre le passé et le présent se fait par le moyen de la lumière artificielle d'un phare : « Les phares commencent à tourner : une lumière verte, une rouge, une blanche. [...] Et me voici rapatrié. » (OC I, p.48) Le souvenir se clôt par la référence à cette lumière (OC I, p. 52)

²⁹⁸ Nous pouvons lire dans « Prométhée aux Enfers » : « Est-ce que je cède au temps avare, aux arbres nus, à l'hiver du monde ? Mais cette nostalgie même de lumière me donne raison : elle me parle d'un autre monde, ma vraie patrie. » (OC III, p. 590)

1.2.5 Revenir à la patrie

Dans *La Recherche*, on le sait, la vie passée du personnage est vue comme un paradis qu'on ne peut reconnaître que parce qu'il a été perdu. Or, comme nous avons pu observer au début de notre travail, dans son essai « Entre oui et non », Camus envisage son enfance comme ce paradis perdu. Mais nous sommes en 1937, il est encore en Algérie et donc lié encore à sa terre et à sa famille. Il arrive que les années passent et il se trouve chaque fois plus distant, dans l'espace et dans le temps, bref, il se sent un exilé. Il est impossible de lire cette déclaration et de ne pas écouter un écho tout à fait proustien : « Il est bien connu que la patrie se reconnaît toujours au moment de la perdre. » (OC I, p. 125) Chez Camus, nous pouvons trouver cette sensation du Temps Perdu²⁹⁹, mais elle toujours liée à la sensation d'un Espace Perdu. Le temps perdu ne se peut être retrouvé qu'à condition de retrouver l'espace habité auparavant, idée que Camus résume dans une note des *Carnets* : pour lui, revenir à l'Algérie, c'est comme regarder le visage d'un enfant (OC II, p. 1010). De la même façon, dans le roman, le retour dans le temps ne peut se donner que par un retour dans l'espace, comme nous avons analysé plus haut, c'est dans le bateau que lui ramène en Algérie qu'il commence à se souvenir de son enfance.

Nous pensons que l'insistance de Camus à retrouver cet espace perdu se doit au fait que son exil n'est pas abstrait : en février 1942, Camus est victime d'une rechute de tuberculose. Il part alors de l'Algérie pour se soigner en France, dans les montagnes du Chambon-sur-Lignon. Francine lui accompagne, mais elle doit regagner Alger pour la rentrée des classes. Camus comptait lui rencontrer en novembre et avait même réservé une place dans un paquebot pour le 21. C'est alors que l'Histoire fait son entrée. Le 8 novembre, les alliés débarquent sur la côte africaine et 3 jours après les nazies occupent le sud de la France (« zone libre »). Il ne peut plus rentrer et reste exilé en France (et nous savons tous les retentissements que cette expérience aura pour l'écriture de *La Peste*). Cependant, cette sensation n'est pas nouvelle pour lui (sauf par le fait qu'il n'est pas possible effectivement d'y revenir) si on se rappelle du voyage de Camus tout jeune à l'Europe centrale et comment ce mauvais sentiment figure dans ses premiers textes : dans l'essai « La Mort dans l'âme » et dans *La Mort Heureuse* tous les deux personnages se sentent des étrangers, des êtres sans patrie (OC I, p. 1144) et nostalgiques de ces villes pleines de soleil au bord de la

²⁹⁹ En effet, Camus déclare avoir un sentiment inverse de celui de Proust, car il désire de « devant chaque ville, chaque nouvel appartement, chaque être, chaque rose et chaque flamme, s'émerveiller de leur nouveauté en pensant à ce que l'habitude va en faire – chercher dans l'avenir la « familiarité » qu'ils vous donneront, se mettre en quête du temps qui n'est pas encore venu. » (OC II, p. 960)

Méditerranéenne³⁰⁰. Dès lors s'établit chez Camus une pensée binaire : l'Algérie sera le Royaume et l'Europe, l'exil³⁰¹. En absence d'une patrie, éprouvant toujours la sensation d'être partagé entre deux mondes, Camus découvre qu'il a une patrie sûre : la langue française. Comme conclut A. Spiquel « A la suite de bien d'autres écrivains, Camus sait que la langue, la parole, le livre sont la patrie des exilés. » (Notice, OC IV, p. 1529) Alors, il découvre très tôt, comme nous l'avons vu précédemment, que la création est un moyen privilégié de retrouver, par la mémoire, le temps et l'espace perdus.

Cette démarche est illustrée par son essai « Retour à Tipasa » de *L'Été* - qui établit un parallèle avec l'essai « Noces à Tipasa ». Camus revient sur les ruines de cette ville en 1952 et écrit cet essai en 1953, l'année clé de son tournant personnel et littéraire et qui marque son envie de retour aux sources.

A ce moment-là le narrateur avait déjà connu la nuit et l'hiver européens, et la beauté du jour d'Alger « ville des étés » n'était pour lui qu'un seul souvenir. Dans une variante, le narrateur avoue son désir de retrouver ce qu'il avait perdu dans le désordre de la guerre, c'est-à-dire, la beauté et l'innocence de ses premières années (OC III, p. 1341). Dans un écho à ce qu'il avait écrit à propos de Proust dans « Révolte et art », il avoue être une grande folie revenir aux lieux de sa jeunesse et d'essayer de revivre à quarante ans « ce qu'on a aimé ou dont on a fortement joui à vingt. » (OC III, p. 609) Il croit qu'il n'est pas si facile de « remonter le cours du temps ». Une fois qu'on a eu la chance d'aimer fortement, nous passons la vie entière à chercher cette sensation de nouveau, c'est pour cette raison qu'il revient à cet endroit chercher ce que lui paraît perdu. En roulant sur la route qui le conduit à Tipasa les souvenirs lui assaillent :

Il n'est pas pour moi un seul de ces soixante-neuf kilomètres de route qui ne soit recouvert de souvenirs et de sensations. L'enfance violente, les rêveries adolescentes dans le ronronnement du car, les matins, les filles fraîches, les plages, les jeunes muscles toujours à la pointe de leur effort, la légère angoisse du soir dans un cœur de seize ans, le désir de vivre, la gloire, et toujours le même ciel au long des années, intarissable de force et de lumière, (OC III, p. 611)

³⁰⁰ Dans le roman, cependant le garçon rêve de ce Nord qui se recouvre du même exotisme que les villes ensoleillées exercent sur les habitants de l'Europe, mais finalement il se sent plus proche du berger Kabyle qui regarde passer les cigognes en rêvant aussi à ce Nord d'où elles fuient à cause de l'hiver, mais qui sont heureux de revenir à la maison misérable. Cette image à toute une signification spéciale si on pense aux origines de la famille camusienne (suivant la légende familiale que lui avait été transmise) qui viennent de l'Alsace, le pays par excellence de ces oiseaux.

³⁰¹ Cette pensée binaire se représente aussi par la dualité de l'espace, que nous rappelle celle qui a fait Mme de Staël, entre le midi et l'Europe du nord. Le midi est représenté notamment par le thème de la lumière, de l'été, de la vie et de la valorisation du corps pendant que le nord est toujours lié aux thèmes de la nuit, de l'hiver, de la mort et de la maladie.

Et c'est alors que par ce retour dans l'espace que le temps s'arrête, la matinée se fixe et le soleil se retient par un instant incalculable. Il éprouve la sensation d'être revenu au port et que cet instant précieux n'en finirait plus. (OC III, p. 612). Or, ne serait celle-là toute l'ambition du *Premier Homme*, recréer cet instant incalculable où l'enfance pourrait être rencontrée et fixé pour toujours dans le présent impérissable de l'œuvre d'art ?

Nous voyons ainsi comment l'influence de l'œuvre proustienne s'allie à celle de l'Odyssée d'Homère et de l'idée de l'artiste comme un naviguant qui cherche à retrouver son port. En effet, les références à l'Odyssée et au retour à l'Ithaque comme un retour à la patrie perdue se multiplient dans ses textes. En 1937 déjà, lors qu'il rédigeait « Noces à Tipasa », dans une variante, il notait que pour faire une œuvre d'art sur Tipasa, c'est l'Odyssée qu'il faudrait réécrire. (OC I, p. 1235). « La mer au plus près » n'exprime rien d'autre que ce cœur ulyssien anxieux de retrouver sa patrie perdue : « J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse, puis j'ai perdu la mer [...] Depuis, j'attends. J'attends les navires de retour, la maison des eaux, le jour limpide. » (OC III, p. 616) Dans « Prométhée aux enfers », Camus voit vraiment l'Algérie comme son port d'attache et « sa vraie patrie ».

Ce retour de l'exilé à l'espace perdu apparaît dans le chapitre quatre du roman, lorsque Jacques revient à l'Algérie en bateau :

Jacques dormait à moitié, le cœur serré d'une sorte d'angoisse heureuse à l'idée de revoir Alger et la petite maison pauvre des faubourgs. C'était ainsi chaque fois qu'il quittait Paris pour l'Afrique, une jubilation sourde, le cœur s'élargissant, la satisfaction de qui vient de réussir une bonne évasion et qui rit en pensant à la tête des gardiens. (OC IV, p. 764)

C'est à partir de ce rapatriement que l'enfance commence à être retrouvée à travers la mémoire des jeux de l'enfant avec ses copains. Ce que nous voyons se dessiner, c'est vraiment une topographie d'Alger³⁰², des espaces et des rues qui nous pouvons suivre à

³⁰² C'est précisément dans ce point que Walter Benjamin se joint à Camus et une lecture de *L'enfance berlinoise* (inspiré aussi par les lieux *La Recherche*) nous aide à penser *Le Premier Homme*. Chez Benjamin, il n'y a pas de chaîne chronologique, mais de fragments, dont l'envie est de construire une « cartographie mnémonique et sentimentale » de la ville, de retrouver un espace : « Depuis longtemps, des années à vrai dire, je caresse l'idée d'organiser graphiquement sur une carte l'espace de la vie — *bios*. D'abord je songeais vaguement à un plan Pharus, aujourd'hui je serais plus enclin à recourir à une carte d'état-major s'il en existait une pour l'intérieur des villes. Mais elle fait sans doute défaut, par méconnaissance des théâtres d'opérations des guerres à venir. J'ai imaginé un système de signes conventionnels et sur le fond gris de telles cartes, on en verrait de toutes les couleurs si le logement de mes amis et amies, les salles de réunion des divers collectifs, depuis les *Sprechsäle* du Mouvement de la Jeunesse jusqu'au lieux de réunion de la jeunesse communiste, les chambres d'hôtel et de bordel que j'ai connues le temps d'une nuit, les bancs décisifs du Tiergarten, les chemins d'école et les tombes que j'ai vu remplir, les lieux où trônaient des cafés dont les noms ont aujourd'hui disparu et qu'on avait

travers les déplacements des garçons : le souvenir commence dans la rue de Lyon où il habitait, passe par la rue Prévost-Paradol, « longée de petits jardins » et le bassin « sur une place assez grande » et arrive au « Champ vert », sorte de terrain vague « derrière la tonnellerie » (OC IV, p. 765). Dans un autre souvenir, les enfants marchaient longuement du quartier pauvre jusqu'au jardin d'Essai « à travers la suite des rues jaunes et grises du faubourg, traversant le quartier des écuries », une fois arrivés au jardin « dans la grande allée qui ouvrait jusqu'à la mer », ils prenaient une allée transversale, vers la partie est du jardin. Après, ils partaient du jardin pour gagner la mer, il leur fallait cependant « traverser la route dite moutonnaire », entre cette route et la mer, il y avait de fabriques, de briqueteries et une usine à gaz, pour déboucher enfin sur la plage des Sablettes (OC IV, p. 770). Pour la suite, tous les endroits sont décrits avec des repères dans la géographie de la ville³⁰³, ainsi que les espaces fermés sont décrits avec richesse de détails spatiaux : le bâtiment où Jacques habite, la tonnellerie³⁰⁴, le lycée³⁰⁵, la bibliothèque³⁰⁶, la maison des invalides³⁰⁷ à Kouba.

Mais c'est la rencontre de sa vieille maison, de sa vieille mère et de son vieil oncle au cinquième chapitre qui ouvre chez lui les sources fraîches venues d'une enfance misérable et heureuse. (OC IV, p. 822). C'est ainsi que tout le grand chapitre six qui occupe 48 folios n'est

quotidiennement sur les lèvres, les courts de tennis où se trouvent aujourd'hui des maisons de rapport vides et les salles décorées de dorures et de stucs dont l'épouvante des leçons de danse faisaient presque les égales des salles de gymnastique, si tout cela y était porté. » BENJAMIN, Walter *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 246.

³⁰³ Les exemples sont nombreux : l'appartement de M. Bernard est localisé « presque au pied de la Casbah, qui dominait la ville et la mer, occupé par des petits commerçants de toutes races et de toutes religions, où les maisons sentaient à la fois les épices et la pauvreté » l'école à son tour « se trouvait dans une partie relativement neuve de ce vieux quartier, parmi des maisons à un ou deux étages construites peu après la guerre de 70 et des entrepôts plus récents et qui avaient fini par relier la rue principale du quartier où se trouvait la maison de Jacques à l'arrière-port d'Alger où se trouvaient les quais aux charbons. » (OC IV, p. 824) Voir aussi la description de la rue Bab-Azoun, de l'église, du jardin Marengo (OC IV, p. 874)

³⁰⁴ « L'atelier se trouvait près du champ de manœuvre. C'était une sorte de cour encombrée de débris, de vieux cercles de fer, de mâchefer et de feux éteints. Sur l'un des côtés, on avait construit une sorte de toit de briques soutenu à distances régulières par des piliers de moellons. Les cinq ou six ouvriers travaillaient sous ce toit. Chacun avait sa place en principe, c'est-à-dire un établi contre le mur devant lequel se trouvait un espace vide où l'on pouvait monter les barils et les bordelaises, et, le séparant de la place suivante, une sorte de banc sans dossier sur lequel était pratiquée une assez large fente pour y glisser les fonds de baril et les affûter [...] » (OC IV, p. 816)

³⁰⁵ « On y accédait par deux escaliers de côté et un de face, large et monumental, que flanquaient de chaque côté de maigres jardins plantés de bananiers et de [] protégés par des grilles contre le vandalisme des élèves. L'escalier central débouchait dans une galerie qui réunissait les deux escaliers de côté et où s'ouvrait la porte monumentale utilisée dans les grandes occasions, à côté de laquelle une porte beaucoup plus petite donnant sur la loge vitrée du concierge était utilisée ordinairement. (OC IV, p. 847)

³⁰⁶ « La pièce était carrée, les murs entièrement couverts d'étagères de bois blanc et de livres reliés en toile noire. Il y avait aussi une petite table avec quelques chaises autour pour ceux qui voulaient consulter rapidement un dictionnaire, car c'était seulement une bibliothèque de prêt [...] » (OC IV, p. 891)

³⁰⁷ « C'était un ancien couvent, vaste, d'une architecture compliquée et distribuée sous plusieurs ailes, avec des murs très épais blanchis à la chaux, des galeries couvertes et de grandes salles voûtées et fraîches où l'on avait installé les réfectoires et les services. La lingerie, que dirigeait Mme Marlon, la mère de Pierre, se trouvait dans une de ces grandes salles. » (OC IV, p. 885)

composé que par les souvenirs riches et jaillissants de son enfance : le premier volet raconte la vie en famille à côté de la grand-mère, de la mère et de l'oncle et le second, le chapitre six bis, raconte la vie à l'école communale à côté de l'instituteur aimé et des copains chéris. Intéressement ces deux séquences commencent dans le présent du personnage et par la rencontre d'une odeur du passé : lorsqu'il rencontre sa mère il l'embrasse et respire la douce odeur de sa peau qui avait pour lui, dans sa vie d'enfant, l'odeur de la tendresse (OC IV, p. 773) ; la séquence de l'école commence par la rencontre du vieux l'instituteur qui sentait l'eau de Cologne. (OC IV, p. 824)

1.2.5 « La fête de la vieillesse »

Ces personnages rencontrés, alors que Jacques a quarante ans, sont déjà vieilliss. À cet égard encore l'écho à l'œuvre proustienne résonne et nous pouvons envisager que *Le Premier Homme* aurait aussi son « Bal de têtes ». Dans son essai « L'Intelligence et l'Échafaud », Camus va nommer cet épisode comme la « fête de vieillesse », puisque le narrateur proustien découvre, en s'apercevant que les invités, et lui-même, avaient vieilli, « l'action destructrice du Temps ». À ce sujet, le rapport avec Proust et cet épisode de la *Recherche* ne pourrait être plus explicite qu'à travers cette note :

Alger après dix ans. Les visages que je reconnais après hésitation et qui ont vieilli. C'est la soirée de Guermantes. Mais à l'échelle d'une ville où je me perds. Il n'y a pas de retour sur soi-même. Je suis avec cette foule immense qui marche sans répit vers un trou où tous tomberont les uns par-dessus les autres, poussés par une nouvelle foule, derrière eux, qui, elle-même... (OC II, p. 1121)

Cette note date de septembre 1948, il s'agit donc d'une constatation faite après le voyage à Alger en mars. Tel le narrateur de la *Recherche* qui hésite à reconnaître les invités à cause de ses masques, il s'aperçoit qu'en vérité cette difficulté est due au fait qu'ils avaient tous vieilli, mais à la différence du roman proustien, cette sensation est éprouvée à l'échelle d'une ville. Le même se passe à l'essai « Retour à Tipasa », où le narrateur, en rencontrant des personnes dans la rue, pouvait lire son âge sur les visages qu'il reconnaissait sans pouvoir les

nommer. Il savait seulement que ses personnes avaient été jeunes avec lui, et qu'elles n'étaient plus. (OC III, p. 608)³⁰⁸

De façon semblable, au *Premier Homme*, Jacques perçoit la vieillesse qui s'est emparée des siens. Mais malgré l'action destructrice du temps ceux-là demeurent pourtant les mêmes : derrière ses rides, la mère était la même que trente ans auparavant, le même visage beau, le même regard (OC IV, p. 774), elle habitait la même pièce, aujourd'hui mieux meublée, la rue aussi était inchangée depuis tant d'années (OC IV, p. 784), l'ami Jean, le fils du coiffeur, était là, le même, mais ridé (OC IV, p. 786), l'oncle malgré ses cheveux blancs, avait gardé le visage d'une surprenante jeunesse (OC IV, p. 818), l'instituteur M. Bernard, vieilli, le cheveu rare, mais droit encore, avec la même voix forte et ferme des temps de classe (OC IV, p. 824).

Néanmoins, il s'aperçoit aussi à son retour en Algérie la disparition des êtres qui ont peuplé son enfance : les copains de l'oncle qui Jacques aimait bien, Daniel et Donat, la tante Marguerite, la tante Jeanne, l'oncle Joseph, les voisins Masson et le coiffeur espagnol (OC IV, p. 822).³⁰⁹ Mais personne ne parlait plus d'eux, ni sa mère et son oncle parlaient des parents disparus. Le personnage du *Premier Homme* prend ainsi conscience « au milieu de sa famille retrouvée et devant les images de son enfance » du sentiment terrible « que le temps et la jeunesse s'enfuyaient » (OC IV, p. 914).

Une série de notes de septembre 1959, qui coïncident probablement à la mise en chantier de ce dernier chapitre, abordent ce thème. Par la première, Camus reprend ce qu'il avait dit à Mi « à qui [il] parle mi-riant, mi-sérieux de l'extrême vieillesse où c'en est fini de l'envolée des choses, de la jubilation des sens, etc., éclate en sanglots, « j'aime tant l'amour ! ». (OC IV, p. 1301)³¹⁰. Dans le manuscrit, nous trouvons un écho de cette note, dans

³⁰⁸ Dans une variante de cet extrait nous pouvons lire aussi une référence à Proust : « Ces visages vieillies, reconnus avec hésitation, recomposaient déjà une sorte de source des Guermantes mais à l'échelle d'une ville et où, au lieu de trouver l'occasion d'un retour sur moi-même je le perdais au contraire sans pouvoir prendre pied conscient seulement d'une solidarité malheureuse. » (OC III, p. 1341)

³⁰⁹ En marge de cet extrait, Camus se rappelle que « Francis aussi était mort » et renvoi à ces « dernières notes ». Dans les *Carnets*, dans une note lancée lors d'un séjour en Algérie en 1955, Camus avait écrit sur la mort d'un certain François « infirme. Renvoyé chez lui de la clinique avec un cancer de la langue. Agonisant seul dans son taudis, vomissant du sang sur tout le mur en frappant du poing ce mur épais et souillé qui le sépare des voisins. » (OC IV, p. 971)

³¹⁰ Par les autres notes de la séquence, nous faisons signaler qu'à 47 ans, Camus se sentait un homme mûr, plus encore lors qu'il était avec Mi, qui avait ... : « Pour l'homme mûr, seules les amours heureuses peuvent prolonger sa jeunesse. Les autres le jettent d'un coup dans la vieillesse. » et « Malheur d'arriver à l'âge des responsabilités sans la perte de la sensibilité [...] » (OC IV, p. 1502) « Roman. Mi : dans l'amour elle respirait comme une nageuse et souriait en même temps, puis nageait de plus en plus vite, allait s'échouer sur une grève chaude et humide, la bouche ouverte, encore souriante, comme si à force de grottes et d'eaux profondes, l'eau était devenue son élément et la terre le lieu aride où, poisson ruisselant, elle étouffait joyeusement. » (OC IV, p. 1264)

une scène dans laquelle Jacques dit en riant à sa jeune aimée que la jeunesse passait et que les jours déclinaient et qu'elle s'exclame : « oh non, oh non, disait-elle dans les larmes, j'aime tant l'amour » (OC IV, p. 914)

Intéressément, à la fin du roman, « la fête de vieillesse » sera aussi vécue par ce personnage féminin, qu'un jour, pour un bref séjour dans le pays étranger où elle était née, visitait ses tantes qui lui disaient :

« c'est la dernière fois que tu les vois », et en effet leurs visages, leurs corps, leurs ruines, et elle voulait partir en criant, ou bien ces dîners de famille sur une nappe brodée par une arrière-grand-mère qui était morte depuis longtemps et à qui personne ne pensait, sauf elle qui pensait à sa jeune arrière-grand-mère, à ses plaisirs, à son appétit de vivre, comme elle, merveilleusement belle dans l'éclat de sa jeunesse, et tout le monde la complimentait à cette table autour de laquelle s'étaient au mur des portraits de femmes jeunes et belles qui étaient celles-là mêmes qui la complimentaient et qui étaient décrépies et fatiguées. (OC IV, p. 914)

Devant cette certitude de l'action « déformante du Temps », elle voulait « fuir vers un pays où personne ne vieillirait ne mourrait, où la beauté serait impérissable ». (OC IV, p. 914) Ce pays, à la manière de Proust est l'œuvre d'art, car elle est « le seul moyen de retrouver le Temps Perdu » et la jeunesse (1999, p. 2287). Mais chez Camus, il s'agit non seulement de retrouver le temps perdu, mais de créer à travers l'œuvre d'art un moment d'arrêt dans le temps, un instant fulgurant où le passé, rencontré dans le présent permettrait aux personnages de vivre dans une éternelle jeunesse.

Mais différemment de son aimée, le personnage ne connaît pas ses aïeux et pour ceux qu'il a connus il expérimente la sensation qu'ils lui échappent, sans pouvoir les sauver en rien (OC IV, P. 915). L'écriture du roman sera donc sa tentative de sauver, d'arracher la famille pauvre à la disparition sans trace. (OC IV, p. 930)

1.2.5 Camus, le Proust des pauvres

Comme le narrateur proustien, Jacques Cormery réussit à revenir, par les détours du souvenir, à son enfance. Mais en remontant son enfance, il découvre qu'il ne peut pas aller plus loin, fouiller ses racines, mêmes celles que sont très proches dans le temps comme l'histoire de son père. Il désire ainsi revenir sur le passé de sa famille, et plus profondément, au passé de la « tribu » qui l'a précédé dans le temps et dans l'espace. Mais en interpellant sa mère à propos de la vie de son père il découvre, déconcerté, que les pauvres n'ont pas de

mémoire. Pour revenir au passé, il faudrait remonter à travers une mémoire enténébrée où rien n'était sûr. Au début de cette partie, nous trouvons une note marginale où Camus établit un parallèle entre la démarche proustienne et la sienne :

ALBERT CAMUS

(6/7)

Un livre sur le manque de mémoire. le Proust de pauvres vies mais le temps y est toujours perdu

42

J'ai peur ?
comme transition

L'hiver il fait nuit de bonne heure
quand tu es là Mais
que tu dois la. Pu viens le soir,

Ah ! lui dit sa mère, je suis contente que tu sois là. Je ne peux
je m'ennuie moins. C'est le soir surtout. Si encore je savais lire. Je ne peux
quand Étienne n'est pas là
pas tricoter non plus à la lumière, j'ai mal aux yeux. Alors je me couche et j'attends
l'heure de d de manger. C'est long, deux heures comme ça. Si j'avais les petites
avec moi, je parlerais avec elles. Mais je suis trop vieille elles viennent et
elles repartent. Je suis trop vieille. Peut être que je sens mauvais. Alors
comme ça, et toute seule...

Elle n'a jamais
employé un
subjonctif.
|| La famille ||

Elle parlait d'un seul coup par petites phrases simples et qui se suivaient

(OC IV, p. 786)

Au contraire du livre de Proust qui n'était qu'une seule mémoire, Camus voudrait mettre en évidence le manque de mémoire qui était la marque des pauvres : leur mémoire est moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace parce qu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, et moins de repères dans les temps, puisqu'il s'agit d'une vie uniforme et grise. Et s'il est dit que la mémoire du cœur est la plus sûre, chez les pauvres, le cœur s'use à cause de la peine et du travail et tout finit pour s'oublier sur le poids des fatigues. La conclusion de ce paragraphe figure dans un ajout marginal, peut-être inséré après cette première note sur Proust :

ALBERT CAMUS

- Avant que vous alliez à Solferino ?
- Oui

Elle disait oui, c'était peut-être non, il fallait remonter dans le temps à travers
 déjà nourrie
 une mémoire enténébrée, rien n'était sûr. La mémoire des pauvres est moins ~~sure~~ que celle des
 riches, elle a moins de repères dans l'espace ~~et le temps~~ puisqu'ils quittent rarement le
 lieu où ils vivent, ~~leur temps est~~ moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et
 grise. Bien sûr, il y a la mémoire du cœur dont on dit qu'elle est la plus sûre mais le cœur
 s'use à la peine et au travail, il oublie plus vite sous le poids des fatigues. ~~(Puis important~~
~~d'ailleurs ici ou là, son père était le même, [et lui-même et il ne le considérait pas~~
~~tel qu'il avait été) Le grand - Il d~~ Et puis, pour bien supporter il ne faut pas trop se
 souvenir il fallait se tenir tout près des jours, heure après heure, comme le faisait sa mère, ~~dans un~~

Le temps perdu ne se
 retrouve que chez les riches.
 Pour les pauvres, il marque
 seulement les traces vagues
 du chemin de la mort

43

(OC IV, p. 788)

Si le temps perdu ne se retrouve chez les riches, Camus décide de devenir le « Proust de pauvres vies » afin de retrouver, mais aussi de sauver la mémoire des pauvres à travers son livre. Les pauvres ne peuvent pas se sauver eux-mêmes, nous l'avons déjà vu dans notre deuxième partie, car ils n'ont pas de voix.

Dans le roman, la mémoire bien nourrie des riches est illustrée à travers le personnage Didier, copain de Jacques au lycée, qui lui apprend ce qui est une famille moyenne française. Ce garçon, l'enfant de la famille, de la tradition et de la religion, avait une maison en France où il retournait aux vacances où il avait un grenier plein de vieilles malles qui conservaient des lettres de la famille, de souvenirs, de photos. Jacques, au contraire, se sentait d'une autre espèce, sans passé, sans maison de famille, sans grenier bourré de lettres et de photos. (OC IV, p. 866-7).

Alors, à travers l'écriture de son roman, Camus essaye de créer cette sorte de tradition où toute la place est donnée aux membres de la famille, vivants ou disparus. En effet, il n'y a un seul souvenir de l'enfance qui ne soit pas intrinsèquement lié à sa famille. Au roman, les souvenirs ne s'organisent pas suivant un ordre chronologique mais à partir des portraits de la mère, de la grand-mère et de l'oncle. Sur le manuscrit même nous pouvons trouver la trace de cette organisation lorsqu'il commence le sixième chapitre en notant aux marges la mention « la famille » (voir dans ce point le premier extrait du manuscrit), et qu'à côté d'autres passages du texte il avait encore noté la mention à la grand-mère et à l'oncle :

ALBERT CAMUS

62

44

Et longtemps au reveil il avait secoué ~~ses rêves~~ sa peur et son angoisse
 [1 mot biffé, illi.]
 et retrouvé avec soulagement la bonne realite où il n'y avait strictement aucune
 chance qu'il fût exécuté. Jusqu'à ce que arrivé à l'âge d'homme, l'histoire fut
 autour de lui fût devenue telle qu'une exécution rentrait au contraire
 parmi les evenements [1 mot biffé, illi.] qu'on peut alors envisager sans invraisemblance
 et la realite ne soulageait plus des rêves, nourrie au contraire pendant des
 années très précises de la même angoisse qui avait bouleversé son père et qu'il
 lui avait léguée comme seul heritage evident et certain. Mais c'était un
 lien mystérieux qui le reliait au mort inconnu de S^t Brieuc (~~sous~~ qui lui
 non plus n'avait pas pensé après tout qu'il pût mourir de mort violente) par
 dessus sa mère qui avait su cette histoire, vu le vomissement et oublié
 ce matin la comme elle avait ignoré que ~~les heures~~ les temps avaient changé. Pour
 elle, c'était toujours le même temps d'ou le malheur à tout moment pouvait sortir
 sans crier gare.

transition

Le grand mère
 aller chercher
 les poules

Pour la grand-mère au contraire ~~elle avait un plus la~~ elle avait
 une plus juste idée des choses. « Tu finiras sur l'échafaud » répétait elle
 souvent à Jacques. Pourquoi pas, [1 mot biffé, illi.] cela n'avait plus rien d'exceptionnel
 Elle ne le savait pas, mais telle qu'elle était, rien ne l'aurait étonnée. Élevée
 par ses parents mahonnais dans une petite ferme du Sahel, elle avait epouse
 tres jeune un autre Mahonnais, fin et fragile dont les freres étaient déjà installés
 en Algérie des 1848 après la mort tragique du grand père paternel, poete à ses
 heures et qui composait ses vers perché sur une bourrique et cheminant dans
 l'île entre les petits murs de pierre sèche qui bornent les jardins ~~de de~~

longue
 dans sa robe
 noire de prophétesse
 Droite, ignorante et
 obstinée
 clairvoyant elle
 du moins n'avait jamais
 connu la résignation. Et
 La taille
 sa stature avait
 plus que tout autre elle
 avait dominé l'enfance
 de Jacques.

51 / 31

ALBERT CAMUS

Amener l'oncle
 Ernest ~~vieux~~, avant
 son portrait
 dans la piece où se tenaient
 Jacques et sa mere. Ou
 le faire venir ~~après~~

Etienne

qui vivait avec eux
 Dans un sens elle était moins mêlée à la vie que son frère Ernest, tout à
 fait sourd, lui, et s'exprimant autant par onomatopées et par gestes qu'avec
 qu'on ne pouvait faire travailler dans sa jeunesse

La place de ses êtres dans le roman est assurée aussi par cette note de travail du cahier jaune : « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde. » (OC IV, p. 940) Or, ici encore Camus se place sous la lignée de Proust et c'est R. Barthes qui nous rappelle. Dans son texte « Longtemps je me suis couché de bonne heure » il pense que le roman doit lui « permettre de dire ceux que j'aime » et « non pas leur dire que je les aime », c'est-à-dire « témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) pour rien. » (2002, p. 469). Il revient encore sur cette idée au Cours de *La Préparation du Roman*, où il la décortique un peu : « Aimer + écrire = rendre justice à ceux qu'on a connus et aimés, c'est-à-dire *témoigner* pour eux (au sens religieux) c'est-à-dire les *immortaliser*. » (2003,

p. 40). Dans son projet de roman, Barthes veut suivre l'exemple proustien pour qui écrire sert à sauver, à vaincre la Mort : « non pas la sienne, mais celle de ceux qu'on aime, en portant témoignage pour eux [...] » (2003, p. 34)

La proposition camusienne est basée sur la même formule barthesienne, « aimer + écrire » et le résultat est le même: il faut juste qu'on se rappelle la première note des *Carnets* où il met en relief son besoin de témoigner³¹¹. Témoigner sur quoi ? De cette vie de pauvreté et de ces gens humbles ou vaniteux qui y ont habité

Avec *Le Premier Homme* Camus paraît accomplir cette tâche de les immortaliser à travers l'écriture, de les arracher à l'oubli auquel les pauvres sont destinés, de les faire justice enfin. Il faut juste se rappeler la note de travail où il envisage d'ôter, avec son roman, les pauvres à son destin qui est celui de disparaître sans laisser de traces (OC IV, p. 930). Il s'agit, d'après ce que signale Onfray, d'un projet existentiel et esthétique (2012, p. 71), dans cette note ces deux projets figurent liés : « Ils sont passés inconnus sur cette terre. Mais *mon rôle à moi* est que par *mon livre* leur ombre reste encore après leur passage sur cette terre. », (OC IV, p. 948) Ricœur nous parle de ce pouvoir sauveur du récit : si nous racontons d'histoires c'est parce que les vies humaines méritent et ont besoin d'être racontées. Ce besoin est encore plus pressant lorsqu'il s'agit de sauver l'histoire des vaincus et des perdants (1983, p. 143). Camus n'a lui aussi d'autre conception de l'histoire que celle qui privilégie le témoin et les victimes, dont l'illustration la plus forte il nous a offert avec *La Peste*. Comme le chroniqueur de ce récit, il a voulu prêter sa voix à ceux qui ne la possédaient pas.

Avec le roman de sa maturité, il veut rendre justice à ces êtres anonymes et pauvres. Rappelons-nous qu'avant l'écriture du *Premier Homme* Camus envisageait d'écrire un « Roman Justice » qui est peu à peu assimilé à ce nouveau projet : il s'agit en effet d'un roman contre l'injustice dans tous ses aspects et surtout celle qu'on inflige aux plus démunis : l'injustice de la pauvreté, de la violence, du silence et de la soumission.

Dans la préface de 1958 à ses essais de jeunesse, l'écrivain va parler de l'injustice et de l'œuvre comme une tentative de rendre justice à ceux qui ont pavé le chemin avant lui, reconnaître leur mérite enfin :

L'homme m'apparaît parfois comme une injustice en marche : je pense à moi. Si j'ai, à ce moment, l'impression de m'être trompé ou d'avoir menti dans ce que parfois j'écrivais, c'est que je ne sais comment faire connaître

³¹¹ Nous pouvons saisir ici la même formule qui figure dans « Noces à Tipasa » : « Il y a un temps de vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. » (OC I, p.109)

honnêtement mon injustice. Sans doute, je n'ai jamais dit que j'étais juste. Il m'est seulement arrivé de dire qu'il fallait essayer de l'être, et aussi que c'était une peine et un malheur. Mais la différence est-elle si grande ? Et peut-il vraiment prêcher la justice celui qui n'arrive même pas à la faire régner dans sa vie ? Si, du moins, on pouvait vivre selon l'honneur, cette vertu des injustes ! Mais notre monde tient ce mot pour obscène ; aristocrate fait partie des injures littéraires et philosophiques. Je ne suis pas aristocrate, ma réponse tient dans ce livre : voici les miens, mes maîtres, ma lignée : voici, par eux, ce qui me réunit à tous. Et cependant, oui, j'ai besoin d'honneur, parce que je ne suis pas assez grand pour m'en passer ! (OC I, p. 37).

Nous voyons ainsi dans le roman camusien la transcendance de l'égotisme dont Barthes a parlé (2002, p. 469) : c'est pour cette raison davantage que *Le Premier Homme* est loin d'être une simple autobiographie, car le noyau central de cette écriture n'est pas l'« ego », mais le nous, celui de sa famille, qui est la représentante, à ses yeux, d'une communauté plus ample³¹². Il ne dit autre chose dans l'essai « L'Énigme » de *L'Été* :

L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérilités que le romantisme nous a léguées. Il n'est pas du tout exclu, au contraire, qu'un artiste s'intéresse d'abord aux autres, ou à son époque, ou à des mythes familiaux. [...] 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. [...] Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. (OC III, p. 605).

Ainsi, bien qu'il refuse l'autobiographie « pure », il accepte qu'un écrivain retrace l'histoire de ses nostalgies et de ses tentations. Le mot nostalgie employé dans cet extrait est plein de signification : le consentement à quelque chose qu'on pourrait nommer une écriture de soi chez Camus sera toujours lié à la nostalgie de son enfance. Plus qu'explorer la subjectivité d'un moi, il accepte que ses écrits parlent d'un nous, qu'ils soient ceux de sa famille ou les hommes de son temps. De cette façon, nous pouvons penser le choix de Camus d'écrire son histoire en troisième personne d'une autre perspective : comme le chroniqueur de *La Peste*, il désire prendre le ton du témoin objectif, autrement dit, il désire de parler pour tous. (OC II, p. 245). Comme Rieux, Camus n'a pas voulu être de ceux qui se taisent, c'est par cette raison qu'il décide de témoigner, comme le médecin, « pour laisser au moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites » (OC II, p. 248)

³¹²Dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Ricœur montre précisément qu'entre le pôle de la mémoire individuelle et celui de la mémoire collective, il existe un « plan intermédiaire référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive de personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons. » Ce plan est justement celui des proches « à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct. » (2000, p.161)

Avec son récit Rieux ne voudrait pas donner compte de l'histoire de la peste, mais de l'histoire des hommes et femmes qui ont lutté et qui sont morts ensemble. De la même façon, par son roman, nous pouvons affirmer que ce qui pousse Camus à écrire sur l'Algérie et sur toutes les secousses de l'Histoire, c'est parce que ces êtres chers y font partie³¹³, bref, c'est pour dire ceux qu'il aime³¹⁴. C'est là tout son humanisme qui lui conduit à un positionnement en tant qu'artiste. Dans ce sens, une note de travail placée sur le cahier jaune indique comment il passerait de l'amour à la famille à ce qu'il a appelé « l'amour pour tous » qui naît d'une complicité de ceux qui ont lutté et souffert ensemble. (OC IV, p. 932)

Par *Le Premier Homme* donc, l'écrivain paraît accomplir la tâche de conserver une double mémoire. Comme il l'avait annoncé dans « Retour à Tipasa », il voudrait être fidèle à la beauté et aux humiliés. Il s'agit d'un équilibre cherché depuis le début de sa carrière lorsqu'il se demandait en 1936 dans ses *Carnets* comment il serait possible d'écrire sur les hommes sans s'écarter du paysage, comment il pouvait se laisser attirer par le ciel et la lumière sans oublier les yeux ou la voix de ceux qu'il aimait (OC II, p. 801). Finalement, avec *Le Premier Homme*, l'écrivain réussit à chanter la beauté de sa patrie perdue et donner voix à ceux qu'il a aimés.

³¹³ Dans ce sens, cette entrée aux *Carnets* ne pourrait être moins emblématique : « Humanisme. Je n'aime pas l'humanité en général. Je m'en sens solidaire d'abord, ce qui n'est pas la même chose. Et puis j'aime quelques hommes, vivants ou morts, avec tant d'admiration que je suis toujours jaloux ou anxieux de préserver ou de protéger chez tous les autres ce qui, par hasard, ou bien un jour que je ne puis prévoir, les a fait ou les fera semblables aux premiers. » (OC IV, p. 1153)

³¹⁴ Dans ses textes, Annie Ernaux revendique aussi cette transcendance de l'égotisme puisque sa vie ne pouvait pas se séparer « de l'histoire des gens, de l'histoire du temps, de l'histoire du monde. » (2013, p.66)

CHAPITRE 2 : LE ROMAN COMME HISTOIRE

Dans le chapitre antérieur, nous avons conclu que par le moyen de l'œuvre d'art Camus voulait sauver de l'oubli non seulement son histoire personnelle, mais aussi celle des siens. Il s'agit à la limite de sauver l'histoire de tout un peuple, à la mesure où les histoires personnelles de chacun s'insèrent dans un destin collectif. Nous sortons du champ de la mémoire pour entrer dans celui de l'Histoire.

Nous avons aussi dégagé de notre analyse sur le rapport de Camus à la mémoire qu'il avait une vision toute particulière du temps : celle de l'instant et du passé qui se retrouve dans le présent. L'objectif de ce chapitre est d'analyser comment cette vision du temps s'accorde à sa conception de l'Histoire.

Depuis ses premiers textes, il a toujours exalté le présent au détriment du passé et de l'avenir. Dans les essais des *Noces*, par exemple, cette conception de temps est due à une caractéristique commune aux Algériens : il s'agit d'un peuple sans mythes originaires, mais aussi sans consolation d'une promesse de bonheur futur.

Dans *L'Étranger*, le récit commence par le surprenant présent « Aujourd'hui maman est morte », Meursault est un homme qui ne cultive pas le passé ainsi qu'il rejette toute possibilité d'une vie future après la mort. *Le Mythe de Sisyphe* ne dit pas autre chose lorsque la conscience de l'absurde commande l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser, dans le présent, tout ce qui nous est donné. Ce qui vaut, c'est l'instant précieux dans la peine de Sisyphe où il procède à une pause entre le malheur de son passé et la conscience d'un tourment qui continue dans le futur jusqu'à la mort. Dans *La Peste*, l'instant prend aussi sa place dans la vie des Oranais puisque placés entre le manque de mémoire et d'espoir ils se sont installés dans le présent. De la même façon, pour *L'Homme Révolté*, Ricœur voit « une sagesse du maintenant, de l'instant présent. » car « le révolté ne dit pas 'nous serons', mais 'nous sommes'. » (1999, p. 128) Pour Camus, le seul éternel auquel il peut croire habite l'instant, idée résumée par un beau vers de René Char, cité par son ami : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel. » (OC IV, p. 619)

À cet égard, la théorie de l'histoire de W. Benjamin peut nous aider à penser le concept d'histoire mis en jeu dans l'écriture du *Premier Homme*. Comme nous rappelle M. Gagnebin, la théorie benjaminienne de l'histoire est très proustienne : Benjamin partageait avec l'écrivain français le même souci de sauver le passé dans le présent, grâce à la perception d'une ressemblance qui transforme les deux (1985, p. 86). Suivant cette même lecture,

Selligmann-Silva définit la théorie de l'histoire benjaminienne comme une théorie de la mémoire : par le travail de la mémoire, il est possible de réinscrire le passé dans le présent (2003, p. 392).

Dans ces *Thèses sur le Concept de l'Histoire*, Benjamin défend une histoire qui ne soit pas une construction d'un temps homogène et vide, mais d'un temps saturé d'« à présent » (thèse XIV), cela n'est possible dès que l'historien sache reconnaître le moment passé, dont l'image passe *en un éclair*, dans l'instant même où cette image s'offre à connaissance et puis disparaît (thèse V). Cette nouvelle forme de narration de l'histoire met en valeur le présent où « cohabitent les images qui s'entrecroisent, se réfléchissent et s'éteignent encore une fois » (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 407).

La pensée de Saint Augustin sur le temps dans le livre IX des *Confessions* nous aide aussi à comprendre ce concept d'histoire qui met en valeur le présent. Pour le père de l'Église « le passé n'est plus, le futur n'est pas encore, seul le présent l'est », ainsi il n'existe pas de passé en « état pur », mais juste le présent des choses passées ainsi que le futur est vide de sens que s'il n'est le présent des choses futures. En partant de la pensée augustinienne, Hannah Arendt dans « La brèche entre le passé et le futur » montre que lorsqu'on se remémore du passé on n'est pas dans le passé, le même se passe lorsqu'on trace des perspectives pour le futur : on n'est nullement ni dans le passé ni dans le futur, mais dans un « entre-deux », un intervalle, une brèche dont l'existence n'est pas possible que dans le présent. (2013, p. 19)

Le passé, qu'il soit personnel ou collectif n'a donc de sens que s'il s'inscrit au présent. A cet égard, l'image que nous avons choisie pour guider cette thèse est aussi riche car elle représente ce fugitif équilibre dans le temps : les ruines symbolisent le passé qui perdure, la rosée c'est ce qui l'actualise à chaque matin. L'œuvre d'art serait comme cette rosée qui recouvre le passé et en le sauvant, lui permet d'exister dans une éternelle jeunesse. Celui-ci est précisément le mouvement suivi par Camus dans son récit, mais aussi par son personnage, lorsqu'ils recherchent les traces du père.

2.1 À la recherche du père inconnu

En s'appuyant sur sa propre mémoire, Camus réussit, par son roman, à sauver l'histoire de sa famille pauvre. Mais il ne savait presque rien sur son père mort, l'homme qui lui avait donné la vie était un inconnu. Au roman, Jacques Cormery, devant la tombe de son père, prend soudainement conscience que personne ne pourrait lui renseigner sur ce pitoyable

père, même sa malheureuse mère qui avait partagé pendant quelques années sa vie avec lui, l'avait déjà oublié. Il sentait pourtant qu'il n'était pas trop tard, qu'il pouvait encore chercher à savoir qui était cet homme. Cette recherche sera donc menée à la fois par l'écrivain et par son personnage, comme nous essayerons de montrer par la suite³¹⁵.

Au cinquième chapitre « Le père. Sa mort. La guerre. L'attentat » qui raconte l'arrivée de Jacques en Algérie et sa rencontre avec la mère, le premier élan du personnage a été de se renseigner auprès d'elle. En ce qui concerne cette scène du roman, nous pouvons trouver dans les *Carnets* une note qui coïncide avec un voyage de Camus en Algérie, en février 1955, et qui rapporte une conversation avec sa mère :

Premier Homme.

En quelle année est né Papa ?

Je ne sais pas. J'avais quatre ans de plus que lui.

Et toi en quelle année ?

Je ne sais pas. Regarde mon livret de famille.

Bon sa famille l'a abandonné. À quel âge ? - Je ne sais pas. Oh ! il était jeune. Sa sœur l'a laissé, Quel âge avait sa sœur ? Je ne sais pas. - Et ses frères ? Il était le cadet - Non le deuxième. - Mais alors ses frères étaient trop jeunes pour s'occuper de lui. - Oui, ce doit être pour cela. - Alors, ils ne pouvaient pas faire autrement.

À seize ans apprenti ouvrier agricole chez la belle-famille de sa sœur. On le fait beaucoup travailler.

« Il ne voulait plus les voir. Il en avait assez. » (OC IV, p. 1219)

Par cette note, nous pouvons remarquer qu'il réussit à recueillir des informations auprès de sa mère, quelques bribes d'information en vérité. La portée romanesque est déjà envisagée, puisqu'il fait référence explicite à son projet d'écriture.

Ce dialogue, repris dans le roman, sera enrichi avec d'autres questions sur la vie du père :

« Papa ? » Elle le regardait et devenait attentive.

« Oui.

- Il s'appelait Henri et puis quoi

- Je ne sais pas.

- Il n'avait pas d'autres noms

- Je crois, mais je souviens pas. »

Soudain distraite, elle regardait la rue où le soleil frappait maintenant de toute sa force.

« Il me ressemblait ?

- Oui, c'était toi, craché. Il avait les yeux clairs. Et le front, comme toi.

- En quelle année il est né

³¹⁵ Ce rapport entre écrivain et personnage apparaît aussi dans l'écriture de *La Peste*. Parmi les sources d'informations utilisées par Rieux figurent les carnets de Tarrou, où celui-ci avait consigné d'anecdotes, choses vues et quelques morceaux de conversation. Or, Camus lui-même va puiser dans ces carnets quelques anecdotes qu'il emploie dans son récit, par exemple, celles de l'homme aux chats et du vieil asthmatique.

- Je ne sais pas. Moi, j'avais quatre ans de plus que lui.
- Et toi, en quelle année ?
- Je ne sais pas. Regarde le livret de famille. » (OC IV, p. 777)

Il est bien probable que Camus ait pris des renseignements dans le livret de famille car dans une note du cahier de travail, il procède à une sorte de petite généalogie de son côté paternel : « 28 nov. 1885 : naissance de C. Lucien à Ouled-Fayet : fils de C. Baptiste (43 ans) et de Cormery Marie (33 ans). Marié en 1909 (13 nov.) Avec Mlle Sintès Catherine (née le 5 nov. 1882). Décédé à Saint-Brieuc le 11 oct. 1914. » (OC IV, p. 928). Dans le roman, cette recherche est mise en scène à travers le personnage qui va chercher le livret et confirme les dates :

Jacques se rendit dans la chambre, il ouvrit l'armoire. Entre les serviettes, sur l'étagère du haut, il y avait le livret de famille, le carnet de pension et quelques vieux papiers rédigés en espagnol. Il revint avec les documents.
« Il est né en 1885 et toi en 1882. Tu avais trois ans de plus que lui.
- Ah ! je croyais quatre. Il y a longtemps. (OC IV, p. 777)

Dans ce dialogue aussi, nous pouvons trouver un écho d'une scène de l'essai « Entre oui et non » dans laquelle le personnage demandait à sa mère s'il était vrai qu'il se ressemblait à son père et elle lui avait répondu qu'oui, qu'il était son père tout craché. (OC I, p. 53)

Après le renseignement au livret de famille, le dialogue reprend les informations de la note de 1955 :

- Tu m'as dit qu'il avait perdu très tôt son père et sa mère et que ses frères l'avaient mis à l'orphelinat.	- Non. Le deuxième.
- Oui. Sa sœur aussi.	- Mais alors, ses frères étaient trop jeunes pour s'occuper de lui.
- Ses parents avaient une ferme ?	- Oui. C'est ça.
- Oui. C'étaient des Alsaciens.	- Alors, ce n'était pas de leur faute.
- À Ouled-Fayet.	- Si, il leur en voulait. Après l'orphelinat, à seize ans, il est rentré à la ferme de sa sœur. On le faisait trop travailler. C'était trop.
- Oui. Et nous à Cheraga. C'est tout près.	- Il est venu à Cheraga.
- À quel âge a-t-il perdu ses parents ?	- Oui. Chez nous.
- Je ne sais pas. Oh ! il était jeune. Sa sœur l'a laissé.	- C'est là que tu l'as connu ?
Ce n'est pas bien. Il ne voulait plus les voir.	- Oui. »
- Quel âge avait sa sœur	Elle détourna la tête à nouveau vers la rue, et il se sentit impuissant à continuer sur cette voie. Mais elle prit elle-même une autre direction. (OC IV, p. 777)
- Je ne sais pas.	
Et ses frères ? Il était le plus jeune	

La mère continue alors à parler sur le temps où le père avait commencé à travailler chez Ricôme, le marchand de vins, et qu'il lui avait envoyé travailler au domaine de Saint-Apôtre. Le dialogue pourtant ne va plus loin que cela, les informations sur la vie du père s'arrêtent sur

sa mort résumée par les paroles élémentaires de sa mère : « Et puis il y eu la guerre. Il est mort. On m'a envoyé l'éclat d'obus. » (OC IV, p. 778)

De cette façon, en ce que concerne l'histoire de la vie de son père, Camus et son personnage procèdent comme des historiens amateurs dont la première tâche est de recueillir des témoignages oraux. Mais comme nous rappelle le Dr. Rieux de *La Peste*, même un historien amateur a des documents. Les documents retrouvés par Camus/Jacques sont si dérisoires que les renseignements de la mère : les deux cartes postales que le père avait envoyées et un objet, l'éclat d'obus qui l'avait tué. Camus devient ainsi non seulement le Proust de pauvres vies lorsqu'il sauve de l'oubli la mémoire de sa famille, mais aussi l'historien des pauvres vies, lorsque sa recherche réussit à récupérer un peu la mémoire de la vie de son père. Comme le personnage Tarrou de *La Peste*, qui voudrait être l'historien de ce qui pas d'histoire (OC II, p. 50), autrement dit, des faits secondaires et des choses insignifiantes, Camus voudrait être l'historien de ceux qui n'ont pas d'histoire, c'est-à-dire, des gens pauvres et pour cela même anonymes, dont la vie et les actes se perdraient dans la nuit de l'oubli.

Ce que Camus/Jacques retrouve pourtant ne concerne que quelques repères chronologiques et les lignes générales de la biographie de son père. Mais qui était-il vraiment ? Même sa mère qui avait partagé sa vie avec lui pendant cinq ans, était incapable, et surtout à cause de sa maladie, de lui décrire un homme mort quarante ans auparavant. De son oncle, il n'avait pu extraire que cette description élémentaire : « Ton père, la tête dure. Y faisait ce qu'y voulait, toujours. Ta mère oui toujours. » (OC IV, p. 800)

Mais c'est le témoignage d'un vieil instituteur qui avait luté à côté de son père à la guerre du Maroc, en 1905, qui lui renseigne plus sur son caractère. Selon cet homme-là, il avait mal connu Cormery parce que ce dernier parlait peu, il était taciturne, mais facile à vivre et équitable. Il se souvient à peine d'un épisode qui l'avait marqué aussi : son régiment avait retrouvé des soldats émasculés et Cormery avait paru hors de lui. Pour lui, même à la guerre, on ne pouvait pas tout se permettre.

Ainsi, en alliant ces deux témoignages, Jacques arrive à former un portrait de son père : un homme dur et amer, qui avait mené une vie entière involontaire, qui avait tué sur commande, mais qui refusait d'être entamé. Un homme pauvre, mais plein d'honneur. Et pour tout ce qu'il ne pouvait savoir, il essayait d'imaginer. (OC IV, p. 779).

Si nous suivons la pensée de Ricœur, encore ici Camus/Jacques se font historiens, car il montre que, en ce qui concerne le discours de l'histoire, toute prétention à un discours réaliste est vaine, car l'historien n'a que des traces du passé, ainsi le passé ne peut être que reconstruit

par l'imagination. (1983, p. 154) Jacques ne fait autre chose : à partir de petites traces de son père offertes par sa mère « il essaye d'imaginer » comment aurait été la vie de son père. Nous pouvons ainsi observer que le concept de création corrigée, selon lequel le travail de l'imagination littéraire part du réel, s'intègre au récit à travers la recherche du personnage. Ce travail est aussi celui de l'écrivain que tout en partant de quelques brèves notes essaye de créer un récit.

Dans le cahier jaune, nous pouvons trouver une note qui raconte brièvement les événements qui précèdent le départ de son père à la guerre : « Elle part en juillet 14 avec l'enfant gonflé par les piqûres de moustiques de la Seybouse. Août, mobilisation. Le mari rejoint son corps à Alger directement. Il s'échappe un soir pour embrasser ses deux enfants. On ne le reverra plus jusqu'à l'annonce de sa mort. » (OC IV, p. 928)

Ces faits pourtant ne seront pas rapportés dans le roman, mais vraiment mis en scène. Il commence par la description de son père comme d'un personnage : il image son père « en zouave », en costume bleu et rouge d'une laine épaisse, suant sous le soleil de juillet. Il fuit le régiment afin d'embrasser ses enfants et sa femme une dernière fois ; il image que son père avait embrassé fortement, brièvement, sa femme et ses enfants, et puis il était reparti du même pas, et la femme était restée là, au petit balcon, et lui avait fait un signe auquel il avait répondu en pleine course, se retournant pour agiter le canotier. Il avait alors couru dans la rue grise de poussière et de chaleur, et puis disparu devant le cinéma, dans la lumière éclatante de l'été pour ne plus jamais revenir. (OC IV, p. 780)

Nous voyons se dessiner ici, à petite échelle, le mouvement qui avait animé l'écriture du premier chapitre où le père apparaît vivant. Le récit crée donc l'instant fulgurant dans lequel le passé peut se retrouver dans le présent. De cette façon, par son roman, Camus sauve de l'oubli l'histoire de son père, ou au moins une partie d'elle, et l'inscrit dans le présent impérissable de l'œuvre d'art.

Le passé devient aussi vivant lorsqu'il intervient sur le présent pour nous enseigner quelque chose. Or, dans le roman, il est maintes fois réitéré l'idée que Jacques a dû grandir sans tradition transmise. Cette absence de passé, consigne Camus dans une note des « Éléments », a fait de lui un autre homme, différent de ceux de ce pays où il habitait maintenant, c'est-à-dire, la France. (OC IV, p. 950)

Les signes de la tradition bourgeoise sont bien illustrés par Didier, que bien qu'il fût encore un garçon, connaissait bien sa place en tant qu'héritier. Un héritage non seulement économique, mais aussi de valeurs transmises : il connaissait bien l'histoire de ses grands-parents et de ses arrière-grands-parents qui lui fournissaient des repères et de préceptes pour

sa vie de tous les jours. La mort du père et la disparition de ses traces, fait de Jacques doublement orphelin : il doit grandir en absence du père, mais aussi sans leçon, sans héritage et sans tradition transmise. La référence au manque de « transmission » de valeurs et d'expérience apparaît dans une note de travail écrite en première personne et qui sera récupérée dans le roman (OC IV, p. 860) :

Ces moments de la vie où le père appelle le fils : 'J'ai attendu que tu aies 16 ans' et lui parle avec tout ce qu'il est. Lui transmet quelque secret de famille ou le poids d'une ancienne peine – ou l'expérience de sa vie. Même le ridicule Polonius parle ainsi à Laërte³¹⁶ et cette scène m'a toujours serré le cœur. Car j'ai eu 16 ans, puis 20 et personne jamais ne m'a parlé. Il a fallu apprendre seul... (OC IV, p. 953)

Ainsi, lorsque Camus se lance à récupérer l'histoire du père au moyen d'un récit, il devient le premier homme de son histoire et se crée sa propre tradition. Sauver l'histoire de son progéniteur, c'est répondre non seulement à la question « qui est mon père » mais aussi « qui suis-je ? », autrement dit, il s'agit de créer un récit d'origine, de filiation. Il s'agit aussi de chercher un exemple de conduite qui ne lui a été jamais offert, car il a dû grandir sans leçons et sans morale. Dans la marge du folio 19, Camus met sur la bouche de Jacques le justificatif de sa recherche : en essayant de trouver depuis son enfance ce que personne ne pouvait le dire (ce qui était bien et ce qui était mal) il reconnaît à ses 40 ans qu'il a besoin que « quelqu'un me montre la voie et me donne blâme et louange, non selon le pouvoir mais selon l'autorité » et il finit par un aveu attristé : « j'ai besoin de mon père. » (OC IV, p. 761)

³¹⁶ Il cite la scène de Hamlet dans laquelle Polonius donne sa bénédiction et ces conseils avant que son fils Laërte ne parte : « Encore ici, Laërte ! A bord ! A bord ! Quelle honte ! Le vent est assis sur l'épaule de votre voile, et l'on vous attend. Voici ma bénédiction ! (Il met sa main sur la tête de Laërte) Maintenant grave dans ta mémoire ces quelques préceptes. Refuse l'expression à tes pensées et l'exécution à toute idée irréfléchie. Sois familier, mais nullement vulgaire. Quand tu as adopté et éprouvé un ami, accroche-le à ton âme avec un crampon d'acier ; mais ne durcis pas ta main au contact du premier camarade frais éclos que tu dénicheras. Garde-toi d'entrer dans une querelle ; mais, une fois dedans, comporte-toi de manière que l'adversaire se garde de toi. Prête l'oreille à tous, mais tes paroles au petit nombre. Prends l'opinion de chacun ; mais réserve ton jugement. Que ta mise soit aussi couteuse que ta bourse te le permet, sans être de fantaisie excentrique ; riche, mais peu voyante ; car le vêtement révèle souvent l'homme ; et en France, les gens de qualité et du premier rang ont, sous ce rapport, le goût le plus exquis et le plus digne. Ne sois ni emprunteur, ni prêteur ; car le prêt fait perdre souvent argent et ami, et l'emprunt émousse l'économie. Avant tout, sois loyal envers toi-même ; et, aussi infailliblement que la nuit suit le jour, tu ne pourras être déloyal envers personne. Adieu ! Que ma bénédiction assaisonne pour toi ces conseils. » (SHAKESPEARE, William *Hamlet*, Traduction de Victor Hugo, consulté en ligne le 20 novembre 2014, <http://www.pitbook.com/textes/pdf/hamlet.pdf>)

La deuxième référence à une liaison entre la petite et la grande histoire figure également dans une note de travail : « Mobilisation. Quand mon père fut appelé sous les drapeaux, il n'avait jamais vu la France. Il la vit et fut tué [Croix en marge.] (Ce qu'une humble famille comme la mienne a donné à la France) (OC IV, p. 922) Cette note sera aussi récupérée en marge du même passage.

Il se peut que par ce lien Camus veuille affronter les effets de la grande Histoire dans sa propre vie : l'orphelinat. Celui-là est le destin qu'il partage avec d'autres hommes, Français et Arabes, fils et filles sans père qui devraient grandir sans leçon. Il se rejoint ici encore au chroniqueur de *La Peste* qui ne peut parler que parce qu'il a partagé les angoisses et les mêmes situations de ses concitoyens (OC II, p. 243)³¹⁷. Par ce thème, l'exemple de *La Douleur* de Richaud lui a été aussi utile, car ce livre raconte l'histoire d'un orphelin que comme lui a perdu son père au tout début de la première guerre. Nous pouvons ainsi conclure que Camus ne regarde pas l'Histoire de la perspective de « lieux de mémoire » officiels. Comme il l'avait affirmé au discours du Prix Nobel, le rôle de l'écrivain n'était pas de se mettre au service de ceux qui font l'histoire, mais de ceux qui la subissent (OC IV, p. 240).

En effet, dans une note du cahier jaune, il envisage d'écrire un chapitre sur la guerre de 14 vue à partir du regard de la mère, qui ne connaît ni la France, ni l'Europe et ni le monde (OC IV, p. 940). Au cinquième chapitre donc, la mère qui ne connaît ni l'histoire de France ni ce qu'était l'histoire, voit la guerre comme une force naturelle qui écrase et dont il est impossible de s'échapper :

La guerre était là, comme un vilain nuage, gros de menaces obscures, mais qu'on ne pouvait empêcher d'envahir le ciel, pas plus qu'on ne pouvait empêcher l'arrivée des sauterelles ou les orages dévastateurs qui fondaient sur les plateaux algériens. [...] Dans la nuit du monde qui elle ne pouvait imaginer et de l'histoire qu'elle ignorait, une nuit plus obscure venait seulement de s'installer, des ordres mystérieux étaient arrivés, portés en plein bled par un gendarme suant et las, et il avait fallu quitter la ferme où l'on préparait déjà les vendanges [...] (OC IV, p. 781)

Les effets de la guerre sont aussi regardés de la perspective des enfants, qu'à la rencontre des hommes mutilés à la Maison des Invalides, où la mère de Pierre était lingère,

³¹⁷ A titre d'anecdote, dans une interview Paul Ricoeur s'identifie à Camus, étant lui-même un orphelin de la première guerre et pupille de la nation : « Plus tard lorsque j'ai atteint et dépassé l'âge de mon père, j'ai eu l'impression d'un rapport bizarre avec cette personne qui était sur les photographies plus jeune que moi. J'ai retrouvé cela en lisant *Le Premier Homme* de Camus. A propos de son père, il parle de son «père cadet ». J'ai éprouvé la même chose. Peut-être qu'en vieillissant on accorde de plus en plus d'importance à la filiation, en amont et en aval de soi, et qu'on fonctionne moins comme un électron libre, et de plus en plus comme un chaînon, dans une suite de générations. » Dans « Ce que je suis est foncièrement douteux », interview accordée en 1977 et inédite, publiée dans le Magazine Philosophie, mars 2013, propos recueillis par Jean-François Duval.

comprennent la guerre comme une époque de la vie où les jambes ou les bras se perdraient. C'est pourquoi cet univers d'éclopés n'était nullement triste pour eux. (OC IV, p. 886)

En ce qui concerne la guerre et la mort du père, Jacques ne pouvait plus s'appuyer sur ce que pouvait lui dire sa mère, car elle était incapable d'imaginer cette mort si lointaine, au fond d'une nuit inconnue. Et pour tout le reste, c'est-à-dire, la guerre et la mort de son père, il fallait vraiment imaginer. Mais il arrive quand même à obtenir d'autres témoignages qui l'aident à refaire un peu le cadre : par exemple, celui des survivants, comme Daniel, ami de l'oncle qui offre à Jacques, encore enfant, un petit compte rendu de la bataille de la Marne.

Cette histoire figure dans le manuscrit au moyen d'un ajout en bas de page :

lui
(et Jacques écoutait silencieusement mais de toutes ses oreilles l'oncle Daniel quand il racontait un épisode à sa manière la bataille de la Marne qu'il avait faite et dont il ne savait encore comment il était revenu quand, eux les zouaves, disait il on les avait fait mettre en tirailleurs et puis à la charge on descendait dans un ravin à la charge et il n'y avait personne devant eux et ils marchaient et tout d'un coup les mitrailleurs quand ils étaient à mi-pente, tombaient les uns sur les autres et le fond du ravin plein de sang et ceux qui criaient maman c'était terrible)

Il s'agit assurément de la réécriture d'une note des *Carnets*, écrite en 1937, dans laquelle Camus rapporte la bataille de Charleroi vue par un certain Marcel :

« Nous autres les zouaves, on nous avait fait mettre comme ça en tirailleurs. Le commandant y dit « à la charge ». Et puis on descendait, ça faisait comme un ravin avec des arbres. On nous dit de charger. Y avait personne devant nous. Alors on marche, on marche en avant comme ça. Et puis tout d'un coup des mitrailleuses y commençaient à nous taper dedans. Tous, on tombe les uns sur les autres. Y avait tellement de blessés et de morts que dans le fond du ravin y avait tellement de sang qu'on aurait pu traverser avec une pastera. Alors y en avait qui criaient « Maman » que c'était terrible. » (OC II, p. 818)

Cette histoire l'aide à imaginer ce que fût la mort des soldats africains à la guerre, parmi lesquels se trouvait son père, qui étaient transportés dans une région mystérieuse appelée la Marne. On n'avait pas eu le temps de leur trouver des casques et ils marchaient coiffés de chapeaux de paille (rappelons-nous que le père meurt à cause d'un éclat d'obus qui blesse sa tête). Habillés dans un uniforme bleu et rouge, ils devenaient de cibles faciles qu'on pouvait apercevoir à des centaines de mètres et mouraient par paquets un par-dessus les autres. (OC IV, p. 782)

2.1.2 Le roman sous le patronage de Tolstoï

Nous pouvons alors conclure par ces deux dernières parties qu'il a été très difficile à Camus de récupérer l'histoire de son père et qui elle n'apparaît que par des fragments, comme un éclat d'obus, qui se rompent sur le récit. À notre avis, Camus serait encore revenu sur ces parties-là afin de creuser le thème de la guerre. C'est ce que nous voyons à partir de quelques indications du manuscrit, par exemple, à côté de ce passage cité antérieurement, il avait noté qu'il faudrait développer le cadre. Cette hypothèse devient encore plus envisageable lorsque dans le chapitre 6bis (contemporain, comme nous l'avons vu, de la deuxième partie), qui raconte les souvenirs de l'école communale, l'écrivain décrit ce qui avait signifié la lecture de *La croix de bois*, de Dorgèles, à un petit orphelin de la guerre. Ce roman, publié en 1919³¹⁸, écrit par un journaliste engagé au front comme fantassin, avait été nourri des notes prises sur le vif ainsi que de la correspondance que Dorgèles avait envoyé à sa maîtresse et à sa mère. Son but était de décrire le quotidien des poilus et d'exalter la mémoire de ces soldats anonymes qui mouraient et étaient enterrés sous une croix de bois le long du front.

C'est M. Bernard qui lisait en classe de longs extraits de ce roman et c'est à partir de cette lecture que le petit Jacques prend conscience de ce qui fut la guerre où son père est mort³¹⁹. En effet, à travers cette histoire, Jacques était même capable de voir ces « hommes singuliers, vêtus de lourdes étoffes raidies par la boue, qui parlaient un étrange langage, et vivaient dans des trous sous un plafond d'obus, de fusées et de balles » (OC IV, p. 831) Comme le fait remarquer Onfray, cette lecture a le pouvoir de présentifier le passé et de faire le roman de l'histoire du monde coïncider avec le roman de l'histoire de l'enfant. (2012, p. 52). Jacques/Camus y apprend non seulement la vie de ces hommes – et de son père — dans sa vérité charnelle, mais il y découvre aussi leurs sentiments, le désespoir, la peur de la mort, l'absurde³²⁰. Ce témoignage avait été si émouvant aux enfants que l'instituteur avait fini

³¹⁸ Roland Dorgèles (1886-1973), son roman obtient le Prix Femina en 1919 et connaît un extraordinaire succès. (Information du Figaro.fr publié le 10 septembre 2014, disponible sur <http://www.lefigaro.fr/histoire/centenaire-14-18/2014/09/10/26002-20140910ARTFIG00086-les-croix-de-bois-de-roland-dorgeles-1919.php> consulté le 20 août 2015)

³¹⁹ Dans les marges du manuscrit Camus avait inséré cette note : « Voir le volume » en référence au livre de Dorgèles, peut-être afin de se rappeler de ces descriptions de la guerre en vue d'enrichir cet extrait.

³²⁰ Voir cet extrait « Mourir pour la patrie » : Non, c'est affreux, la musique ne devrait pas jouer ça... L'homme s'est effondré en tas, retenu au poteau, par ses poings liés. Le mouchoir, en bandeau, lui fait comme une couronne. Livide, l'aumônier dit une prière, les yeux fermés pour ne plus voir. Jamais, même aux pires heures, on n'a senti la Mort présente comme aujourd'hui. On la devine, on la flaire, comme un chien qui va hurler. C'est un soldat, ce tas bleu ? Il doit être encore chaud. Oh ! Être obligé de voir ça, et garder, pour toujours dans sa mémoire, son cri de bête, ce cri atroce où l'on sentait la peur, l'horreur, la prière, tout ce que peut hurler un

sa lecture devant une classe plongée dans la stupeur et le silence, pendant que Jacques lui regardait fixement, le visage couvert de larmes, secoué de sanglots interminables.

Dans une intervention assez intéressante, A. Spiquel attire l'attention au fait qu'à l'intérieur du roman de Camus nous témoignons de toute la force d'évocation qu'un roman historique exerce sur son lecteur. Différemment des livres d'histoire, la fiction romanesque fait vivre les hommes, elle les donne à voir, dans le concret de leur corps, de leur cadre de vie, de leurs sentiments » (2012, p. 110). Ainsi, encore une fois, l'apprentissage, qu'il soit esthétique ou existentiel passe d'abord par les mots, le roman, la littérature³²¹.

Or, selon notre troisième partie, celle-là n'est pas l'ambition de Camus pour son écriture : utiliser le réel avec sa chaleur et son sang, ses passions et ses cris ? Cela n'est pas possible qu'à travers ce qu'il nomme le « miracle de l'art » où les personnages continuent d'être vivants en cessant d'être périssables. Son ambition est alors de procéder à cette fixation du déjà passé, tout en conservant l'ardeur de la vie à travers la littérature.

Ainsi, après se concentrer à son expérience personnelle, qu'elle soit actuelle ou passée, pour y choisir la matière de sa création, il lui est désormais nécessaire de la puiser dans la réalité historique, qu'elle soit passée ou actuelle. Ainsi, le patronage de Tolstoï devient aussi définitif que celui de Proust.

Dans la préface aux *Œuvres Complètes* de Roger Martin du Gard, Camus le considère comme le seul littérateur français de sa génération sur la ligne de Tolstoï. Du Gard partage avec l'auteur russe « le goût des êtres, l'art de les peindre dans leur obscurité charnelle » (OC IV, p. 957) Autrement dit, Camus fait l'éloge de ces écrivains dont les personnages sont « charnels », qui conservent cette étroite liaison avec « cet univers des êtres de chair », c'est-à-dire, le monde « réel ». Et il continue sa comparaison :

homme qui brusquement voit la mort là, devant lui. La Mort : un petit pieu de bois et huit hommes blêmes, l'arme au pied. Ce long cri s'est enfoncé dans notre cœur à tous, comme un clou. Et soudain, dans ce rôle affreux, qu'écoutait tout un régiment horrifié, on a compris des mots, une supplication d'agonie : « Demandez pardon pour moi... Demandez pardon au colonel... » Il s'est jeté par terre, pour mourir moins vite, et on l'a traîné au poteau par les bras, inerte, hurlant. Jusqu'au bout il a crié. On entendait : « Mes petits-enfants... Mon colonel... » Son sanglot déchirait ce silence d'épouvante et les soldats tremblants n'avaient plus qu'une idée : « Oh ! vite... vite... que ça finisse. Qu'on tire, qu'on ne l'entende plus !... » Le craquement tragique d'une salve. Un autre coup de feu, tout seul : le coup de grâce. C'était fini... Il a fallu défiler devant son cadavre, après. La musique s'était mise à jouer *Mourir pour la Patrie*, et les compagnies déboîtaient l'une après l'autre, le pas mou. Berthier serrait les dents, pour qu'on ne voie pas sa mâchoire trembler. Quand il a commandé : « En avant ! » Vieublé, qui pleurait, à grands coups de poitrine, comme un gosse, a quitté les rangs en jetant son fusil, puis il est tombé, pris d'une crise de nerfs. » (DORGELES, Roland *Les croix des bois* Paris : Albin Michel, 1919, p. 179-180)

³²¹ Dans les marges du manuscrit Camus avait inséré cette note : « Voir le volume » en référence au livre de Dorgelès, peut-être afin de se rappeler de ces descriptions de la guerre en vue d'enrichir son propre roman.

Il y a de grandes chances, en effet, pour que l'ambition réelle de nos écrivains soit, après avoir assimilé *Les Possédés*, d'écrire un jour *La Guerre et la Paix*. Aubout d'une longue course à travers les guerres et les négations, ils gardent l'espoir, même s'ils ne l'avouent pas, de retrouver les secrets d'un art universel qui, à force d'humilité et de maîtrise, ressusciterait enfin les personnages dans leur chair et leur durée. (OC III, p. 957)

Or, ce que nous lisons dans cet extrait c'est la façon oblique selon laquelle Camus avoue son grand désir d'écrire un jour *La Guerre et la Paix*, après avoir suivi le chemin proposé d'assimiler *Les Possédés* en l'adaptant pour le théâtre. Récrire ce chef-d'œuvre, c'est ressusciter les personnages dans leur chair et leur durée, c'est-à-dire, dans toute l'épaisseur de leurs existences, en liaison directe avec la réalité.

En effet, dans les notes marginales du manuscrit du *Premier Homme*, Camus rehausse la place du réel dans le roman :

(OC IV, p.804)

Dans cette note nous pouvons voir un écho³²² de la discussion théorique proposée par *L'Homme Révolté*. Dans le chapitre « Révolte et Art » Camus arrive à la conclusion que l'univers romanesque a moins de poids et de présence que cet autre univers où des êtres de chair font notre siège sans répit. Afin de renverser ce problème il faut qu'il « engraisse » son roman avec des objets et de chair, ou à la façon d'un peintre il faut qu'il « empâte » son cadre.

La chair est une notion assez répandue dans l'œuvre camusienne, elle est le domaine du réel, du terrestre, une vérité que la main peut toucher³²³. Dans l'écriture de son roman Camus procède comme le chroniqueur de *la Peste*, non seulement comme un historien

³²² Je vois aussi un écho d'une note des *Carnets* : « Rester près de la réalité des êtres et des choses. » (OC IV, p. 1272)

³²³ « Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle. La créature est ma patrie. » (Le Mythe) Ou encore dans les *Carnets* : « La chair, la pauvre chair, misérable, sale, déchue, humiliée – la chair sacrée. » (OC IV, p. 1294) Le contexte de cette note peut nous aider à comprendre toute sa portée : Camus est à Alger et accompagne sa mère qui est à l'hôpital.

amateur, mais aussi comme « témoin fidèle »³²⁴. De quoi il témoigne ? Dans sa conférence « Le Temps des meurtriers », Camus déclare que les artistes sont les témoins de la chair, et non de la loi, c'est-à-dire qu'ils sont du côté de la vie et non de la mort. L'artiste est celui que « n'a jamais cessé de lutter pour affirmer contre les abstractions de l'histoire et qui est la chair, qu'elle soit souffrante ou qu'elle soit heureuse. » (OC III, p. 365) Camus plaide pour un « vrai réalisme » qui s'éloigne des abstractions romantiques ou idéalistes de l'histoire pour rester près de « l'existence commune de l'histoire et de l'homme, la vie de tous les jours » (OC III, p. 452)

La chair sera donc chez Camus le synonyme de l'épaisseur des personnages et du parfum de réalité qui exhale de ses descriptions, d'après ce qu'il avoue dans une lettre à Mi :

Je n'ai jamais travaillé dans une telle épaisseur de matière et cet après-midi j'ai eu l'impression fugitive que mes personnages prenaient cette épaisseur et que pour la première fois depuis vingt ans que je cherche et travaille, je débouchais enfin dans la vérité de l'art. /.../ un éclair fugitif et ensuite de nouveau le travail aveugle et le doute constant. (Lettre à Mi, 22 novembre 1959, Todd, p. 744)

Cela est possible par exemple lorsque non seulement l'expérience personnelle fait son entrée dans le roman, mais aussi l'Histoire. Tanase attire notre attention par rapport à la grande différence entre *Les Possédés* et *La Guerre et la Paix* : le premier « est le modèle réduit d'une société sans Dieu » (comme *La Peste* aussi, où une forme d'enfermement est remplacée par un autre, où l'Histoire est assimilée par le symbole.) Dans le roman tolstoïen, au contraire, les héros sont « inventés, dans une Histoire qui ne l'est pas » (2010, p. 361). Pour Sarocchi, il s'agit plus profondément d'un changement d'itinéraire camusien, dostoïevskien dans ses débuts (Dostoïevski est cité dans le rang des romanciers absurdes³²⁵), Camus devient tolstoïen « à la proportion de son apaisement intérieur et de son ouverture à la réalité historique »³²⁶, en effet, Tolstoï figurera parmi les créateurs révoltés³²⁷.

³²⁴ « Sa tâche est seulement de dire : 'Ceci est arrivé', lorsqu'il sait que ceci, en effet, est arrivé ». Il va alors relater l'expérience de « tout un peuple ». Il s'identifie comme « témoin fidèle », « témoin de bonne volonté ». Comme le remarque Guérin, parce que ce narrateur a partagé l'expérience de ses concitoyens, « il leur a prêté voix » (p. 164), il voudrait « être historien de ce qui n'a pas d'histoire ». Dans une lettre envoyée à Louis Guilloux, datée du 27 décembre 1946 (Voir OC II, p. 1164), Camus parle de son narrateur, le docteur Rieux « Et je lui fais justifier son ton d'objectivité par le fait que la souffrance des autres était la même que la sienne. Je tiens beaucoup à ça. C'est le secret du livre, son retentissement [...] » (OC II, p. 1164)

³²⁵ « Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer que quelques-uns. » (OC I, p.)

³²⁶ En effet, Camus lui-même signale ce chemin : « J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. [...] Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon

Depuis le début de sa carrière, les deux auteurs Russes se sont présentés comme les intercesseurs de l'écriture camusienne³²⁸, l'assassinat de *La Mort Heureuse* est complètement inspiré à *Crime et Châtiment*³²⁹, ainsi que « la philosophie » dostoïevskienne se fait sentir dans *L'Étranger*³³⁰. Tolstoï figure dans une note des *Carnets* qui liste les repères étrangers de son œuvre : « Tolstoï ; Melville ; D. De Foe ; Cervantès » (OC II, p. 938). Dans un texte sur Dostoïevski, Camus élit les grands œuvres de la littérature, dont l'ébranlement de lecture dure encore, vingt ans après : *Les Possédés*, *l'Odyssée*, *La Guerre et la Paix*, *Don Quichotte* et le théâtre de Shakespeare. (OC IV, 537 et p. 590)

L'écriture du *Premier Homme* se placera alors sous le patronage de deux Russes, dans une note de travail il consigne : « Se libérer de tout souci d'art et de forme. Retrouver le contact direct, sans intermédiaire, donc l'innocence. [...] Retrouver la grandeur des Grecs ou des grands Russes par cette innocence au 2e degré. » (OC IV, p. 933) À notre avis, il s'agit de retrouver « le parfum de réalité » qui lui a tant étonné dans les romans russes.³³¹

Dans une note marginale dans le manuscrit nous trouvons cette insertion assez énigmatique, mais que montre combien la médiation³³² des Russes était importante pour le roman³³³ :

époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique. » (OC IV, p. 590) En bref, les deux ont dit les mêmes choses, quoique d'une manière différente. (OC IV, p. 591)

³²⁷ « Tous les grands réformateurs essaient de bâtir dans l'histoire ce que Shakespeare, Cervantès, Molière, Tolstoï ont su créer : un monde toujours prêt à assouvir la faim de liberté et de dignité qui est au cœur de chaque homme. » (OC III, p. 299)

³²⁸ Dans une note du cahier VII, Camus écrit : « Ceux qui ont été fécondés à la fois par Dostoïevski et par Tolstoï, qui les comprennent aussi bien l'un que l'autre, avec la même facilité, ceux-là : natures toujours redoutables pour eux-mêmes et pour les autres. » (OC IV, p. 1179) Il en conservait d'ailleurs les portraits de deux auteurs russes dans son bureau chez Gallimard. (OC IV, p. 590)

³²⁹ Voir QUILLIOT, Roger « Genèse de *La Mort Heureuse* » dans CAMUS, A. *La Mort Heureuse*, Paris : Gallimard, 1971.

³³⁰ Voir « Kirilov » *Le mythe de Sisyphe*

³³¹ L'expression c'est du journal de Delacroix « *Id.* Les romans russes « ont un parfum de réalité qui étonne ». Cf. note des *Carnets*, (OC IV, p. 1079)

³³² En effet, par ces références à des écrivains dans les notes marginales (rappelons nous de Proust), nous pensons que, comme la mère, il planait sous le manuscrit comme des intercesseurs de l'écriture.

³³³ Sarocchi pense à cette explication : « 'Tolstoï ou Gorki (I) le père' désigne (c'est une hypothèse) le milieu idéal où les imagos paternelles soient conjurés, 'Dostoïevski (II) le fils' l'énigme d'une filiation qui appareille Jacques Cormery à Arcade Dolgorouki. » (1995, p.107) En effet, soit dans *Enfance, Adolescence et Jeunesse* de Tolstoï (voir troisième chapitre « Papa ») soit dans *Ma vie d'enfant* de Gorki (voir premier chapitre) les pères sont présentés comme de figures positives qui peuvent avoir inspiré le portrait du père dans *Le Premier Homme* ; dans *L'Adolescent* de Dostoïevski (le père est vivant) Dolgorouki est un bâtard à qui manque le père : « Je réclame tout Versilov, je réclame un père...voilà ce qu'il me faut. », comme Jacques il cherche une filiation, mais découvre, comme lui, qu'il doit grandir sans aide.

De ce milieu Tolstoï ou Gorki (I) Le père
est sorti Dostoïevski (II) Le fils
qui revenu aux sources donne l'écrivain
ALBERT CAMUS de l'époque (III) La mère.

58/66

(sauf lorsqu'il s'agissait de son chien).

(OC IV, p. 809)

Pour l'écriture du *Premier Homme*, comme nous avons vu dans notre première partie, il nous semble que l'influence de Tolstoï est celle que se fait sentir le plus, nous nous mettons d'accord avec Sarocchi pour qui le roman de Camus est un « alliage d'*Enfance* et de *Guerre et Paix* » (1995, P. 114). À propos du rapport de Camus à Tolstoï, Guilloux note dans son cahier : « Albert reste tolstoïen comme il l'a toujours été. Parlant de Tolstoï, il dit : papa ou le grand-père. » (2013, p. 221-2) Nous pouvons lire cette déclaration assez bizarre³³⁴ en comprenant que de cette façon Camus voudrait s'insérer dans la même lignée de l'auteur russe³³⁵.

R. Larue fait remarquer combien Tolstoï et Camus partagent la même démarche dans leur travail d'écriture³³⁶ :

Il suffit de mettre en parallèle les nombreuses notes de Tolstoï sur les mœurs paysannes dans l'écriture de son ouvrage *Les Cosaques* ou encore le travail sur le contexte historique durant l'élaboration de *La Guerre et la Paix* avec les recherches considérables de Camus, notamment concernant le contexte historique, pour *Les Justes* ou pour *Le Premier Homme*. (2015, p. 80)

Plusieurs critiques ont appelé cette « méthodologie » de Tolstoï « réalité symbolique » ou « réalisme corrigé » où nous pouvons observer une claire corrélation avec l'idée camusienne de « création corrigée ».

En ce que concerne le contexte historique, les milliers de pages de *La Guerre et la Paix* apprennent à Camus non seulement à ressusciter les personnages dans leur chair, mais aussi dans leur durée. En 1959, l'écrivain parle explicitement de cet aspect du roman de

³³⁴ Il ne serait pas un écho de cette note des *Carnets* ? : « Gorki parlant de Tolstoï : [...] *Id.* « Je ne suis pas un orphelin sur la terre tant que cet homme existe. » (OC IV, p.)

³³⁵ Comme nous l'avons déjà cité, Camus avait une photo de Tolstoï sur le mur de sa chambre à Lourmarin (GRENIER, 1968, p.84) et plusieurs œuvres de l'auteur dans sa bibliothèque D'après l'inventaire de la bibliothèque, Fonds Albert Camus : *La guerre et la paix*, *Anna Karenine*, *Nikolenka*, *Journaux intimes*, *Souvenirs et récits*, *Écrits sur l'art*, *Journaux et carnets*, *Enfance*, *Adolescence* et *Jeunesse*.

³³⁶ Dans sa biographie sur Tolstoï (qui Camus avait d'ailleurs lu) Romain Rolland remarque que pour la composition de *Guerre et Paix*, l'écrivain « a fait des esquisses sans nombre, « combiné, disait-il, des millions de projets », fouillé dans les bibliothèques, mis à contribution ses archives de famille, ses notes antérieures, ses souvenirs personnels. » *Vie de Tolstoï*, Paris : Hachette, 1928 (pp. 59-71) Disponible sur :

https://fr.wikisource.org/wiki/Vie_de_Tolsto%C3%AF/Guerre_et_Paix#cite_ref-13 Consulté le 17 septembre 2015.

Tolstoï : la durée romanesque qui ressemble beaucoup à un fleuve³³⁷. Il s'agit encore de dominer le cours du fleuve et de saisir non seulement la vie comme destin, mais l'Histoire où cette vie individuelle s'insère.

Dans les points qui suivent jusqu'à la fin de cette thèse notre objectif est d'analyser comment Camus essaye de délimiter l'histoire de son personnage entre la colonisation de l'Algérie et les premières évacuations des terres. Et c'est encore par le biais du père que l'écrivain essaye de prendre en compte cette histoire.

2.1.3 La colonisation et le père

Camus/Jacques ne s'est pas borné à une enquête auprès de sa mère et il est revenu au lieu de sa naissance, Mondovi³³⁸, afin de pouvoir se renseigner davantage sur son père. Tout se passe au septième chapitre « Mondovi : la colonisation et le père ».

Une note du cahier jaune prévoit la rencontre d'un Arabe que lui parlerait de son père (OC IV, p. 929), la même consigne revient au début du chapitre 7, mais cette fois, c'est un colon que lui renseignerait. À première vue, ce changement peut paraître anodin, mais une deuxième note (OC IV, p. 936) récupérée aussi en marge, envisage que la souche paternelle, venue de l'Alsace, aurait été installée sur cette terre après une insurrection arabe, en 1871. L'histoire du père se lie donc d'une façon plus ample à l'histoire de la colonisation de l'Algérie.

³³⁷ « un très large fleuve, qui entraîne toujours les mêmes eaux, et d'une manière à peu près égale avec des gonflements du cours et puis des rétrécissements mais d'une manière continue. » (OC IV, p. 541)
En effet, *La Guerre et la Paix* peut être défini comme un roman-fleuve ainsi que *Les Thibault* de Martin du Gard, à qui il sert de modèle. Selon la définition Dictionnaire des termes littéraires, le roman-fleuve est compris comme « Roman étendu ou série de romans [...] qui narrent la vie et le développement d'un ou de plusieurs personnages, et dans lesquels l'histoire couvre une assez longue période. La plupart du temps, le roman-fleuve offre aussi, grâce à des intrigues diverses s'imbriquant les unes dans les autres, une image détaillée d'une situation historico-sociale. Il a connu une période florissante surtout pendant la première moitié du XXe siècle, lorsqu'il était considéré comme une sorte d'épopée de la civilisation contemporaine. » *Dictionnaire des termes littéraires*, dir. Hendrik Van Gorp, Lieven D'Hulst, Rita Guesquiere, Rainier Gutman, Georges Legros, Paris: Honoré Champion, 2001, p. 427. A ce sujet voir également LEBLOND, Aude *Poétique du roman-fleuve de Jean-Christophe à Maumort*. Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2010.

³³⁸ Dans le manuscrit, Camus hésite entre Mondovi et Solférino comme le lieu de naissance de Jacques.

(7)

Les Nomades Commence par un deménagement et se termine par l'évacuation des terres algériennes. Rencontre un petit colon qui expulse. Detruit les vignes, qui ressorti les eaux soumatres, si ce que nous avons fait ici est un crime, il faut l'effacer.

Il rencontre un colon qui lui parle de son père. Les rapports avec les [nomades]

Notes sur Rasteil

En 72, quand la souche paternelle s'installe elle succède la commune, l'insurrection arabe de 71, les alsaciens occupent les terres des insurgés. Il retourne les cendres ?

L'histoire
[8 mots biffés, illi.]

Dans l'avion que le ramenait.....

Voiture à cheval
Train
Bateau
avion

Encadre dans la porte de sa ^{petite} ferme, l'homme qui regardait Jacques Cormery était petit mais trapu avec les épaules rondes. ~~D'une main~~ De la main gauche il tenait sa porte ouverte, de la droite il ^{maison} étreignait fortement le chambranle si bien que tout en ouvrant le chemin de sa [2 mots biffés, illi.] il en interdisait le chemin. ~~Il avait un pantalon kaki semi-~~ Il devait ^{quarantaine} avoir ~~cinque~~ une ^{quarantaine} d'années ~~mais~~ si l'on en jugeait par ses rares cheveux grisonnants qui lui faisaient une tête romaine. Mais la ^{bleue} peau tannée de son visage ^{regulier} aux yeux clairs, le corps un peu gourd mais sans graisse ni ventre ^{immobile} le ~~rendait plus jeune~~ dans son pantalon kaki ses spartiates et sa chemise à poches le faisaient paraître beaucoup plus jeune. Il écoutait, les explications de Jacques ~~sans~~ Puis Entrez dit-il et il s'effaça. Pendant que Jacques avançait dans le petit couloir aux murs blanchis, meublé seulement d'un coffre brun et d'un porte parapluie de bois recourbé, il entendit rire le fermier dans son dos. « En somme, un pèlerinage ! Eh ! bien franchement, c'est le moment » « Pourquoi » demanda Jacques - Entrez dans la salle à manger répondit le fermier. C'est la pièce la plus fraîche. La salle à

(OC IV, p. 849)³³⁹

Revenu sur la ferme de sa naissance et où son père avait travaillé, Jacques rencontre un colon, mais celui-là ne peut lui renseigner, car sa famille avait acheté le domaine après la guerre, et puis, ils avaient tout reconstruit. Selon ses mots, en Algérie, on ne gardait rien, « on abat et on reconstruit » (OC IV, p. 850) : le domaine de Saint-Apôtre avait changé deux fois de mains, beaucoup d'ouvriers arabes étaient morts dans les deux guerres, d'autres étaient nés. Même un vieil Arabe qui avait une vingtaine d'années à l'époque où Jacques était né ne se souvient de rien. Il y avait juste le vieux médecin, que bien qu'il lui ait parlé de sa naissance, ne peut lui dire rien sur son père.

De retour à Alger, il essayait de mettre en ordre les renseignements qu'il avait recueillis et il s'aperçoit qu'il en avait une poignée et qu'aucun ne concernait directement son père. Dans ce déplacement en avion, au milieu d'une nuit qui s'épaississait, Jacques revoyait le livre d'état civil qu'il avait retrouvé et le nom des deux témoins de sa naissance. Noms de banlieusards parisiens, mais il n'y avait rien d'étonnant, car Solférino avait été fondée par les premiers émigrants arrivés en 1848. C'est le vieux colon Veillard que lui raconte l'histoire de ses arrière-grands-parents qui étaient venus avec la promesse d'y recevoir une habitation et quelques hectares de terre.

³³⁹ Dans l'édition publiée du manuscrit, juste la note marginale qui se trouve en dehors du cadre a été retenue.

La nuit maintenant était moins obscure car les premières étoiles brillaient déjà et il essayait de revoir le vieux marchand de fourrage qui avait connu son père. Mais le bruit de l'avion s'abrutissait et il a été plongé dans une sorte de torpeur mauvaise.

Il commence à se dessiner ici, par ce mouvement de retour dans l'espace, un mouvement de retour dans le temps très semblable au vertige qui s'est emparée de Jacques au cimetière et du sommeil dans le bateau qui lui ramène à l'enfance.

Dans cette sorte de somnolence, Jacques essayait de revoir son père, de l'imaginer en vrai, mais comme tout dans l'histoire de ce pays, il disparaissait derrière cette terre immense et hostile. Mais l'histoire lui revenait quand même et à partir de quelques détails sortis de sa conversation avec le docteur, il arrivait à imaginer les premières péniches qui avaient amené les colons parisiens à Solférino. Ces péniches halées qui étaient parties cent ans auparavant vers un pays inconnu lui apprenaient plus de choses sur son père que les souvenirs séniles et désordonnés qu'il est venu chercher.

Et c'est alors que Jacques se retourna dans son fauteuil et dormant à moitié, il arrive à voir son père qu'il n'avait jamais vu parmi les émigrants au quai de Bône. Il était là, vivant, décidé et sombre avec les dents serrées (OC IV, p. 856). De nouveau se crée dans le récit un temps d'arrêt où par un instant foudroyant le passé se retrouve dans le présent. Mais dans ce cas, non seulement la mémoire du père est sauvée, mais celle de tous les hommes qui étaient arrivés avant lui. Comme ces émigrants, le père avait pris la même route de Bône à Mondovi et était arrivé dans un lieu misérable et hostile et avait disparu comme eux sans laisser de traces. Alors, en marge du manuscrit dans une note biffée et qui n'a pas été retenue par l'édition publiée, Camus décèle le rapport entre son père et les hommes qui l'avaient précédé : l'anonymat.

M 26

94

MARTIN

laissant derrière elle une
nuée d'étoiles...

Où dit le vieux docteur. Et [1 mot biffé, illi.] vous arrivent ils sont venus de Paris ici : en péniche

[Jacques maintenant respirait mieux. La première obscurité s'était decantée, avait reflué comme une marée, et le ciel était maintenant rempli d'étoiles. Seul le bruit assourdissant des moteurs sous lui l'entêtait encore. Il essayait de revoir le vieux marchand de caroubes et de fourrage qui lui avait connu son père s'en souvenait vaguement et devait vouloir répéter sans cesse « Pas causant, il était pas causant. » Mais le bruit le mach lui mettait en [1 mot biffé, illi.] une sorte de torpeur. Il pense que dans une heure il serait à Alger et la

le plongeait dans une sorte de torpeur mauvaise où il rapide [1 mot biffé, illi.] du voyage le ramena essayait en vain de revoir, d'imaginer son père qui disparaissait derrière ce pays immense et hostile, dont les quelques fondait dans l'histoire anonyme de ce village et de cette plaine. Des lente [2 mots biffés, illi.]

détails sortis de leur conversation chez le docteur revenaient vers lui du même mouvement que ces selon le docteur

péniches qui selon [1 mot biffé, illi.] avaient amené les colons parisiens à Solferino. Car il Du [1 mot biffé, illi.] même mouvement et il n'y avait pas de train à l'époque, non, non, si mais il n'allait que jusqu'à Lyon. Alors six péniches traînées par des chevaux de halage Et avec Marseillaise et Chant du départ, bien sûr, par l'harmonie municipale, et benediction du clerge sur les rives de la Seine avec drapeau ou était brode le nom du village encore

La péniche derivait déjà inexistant mais ou les péniches que les passagers allaient créer par enchantement [1 mot biffé, illi.] que la benediction divine soit sur votre entreprise et même les esprits forts les durs des barricades se taisaient le cœur serre leurs femmes apeurées tout contre leur force et dans la cale il fallait coucher sur des paillasses les femmes se déshabillaient avec le bruit soyeux et l'eau sale à hauteur de la tête mais d'abord les femmes se déshabillaient derrière des draps de lit qu'elles tenaient les unes après les autres. On était son père en tout ceci. Nulle part,

et cependant ces péniches halees, sur les fleuves et les canaux de l'automne, derivant pendant un mois sur les rivières et les fleuves couverts de feu des dernières feuilles

mortes, dans un cortège de coudriers escortées par des coudriers et des saules nus, accueillies jusque dans les villes par les fanfares officielles et relancées avec son chargement leur chargement de nouveaux romanichels vers un pays inconnu lui apprenaient plus de et des ordonnées

choses sur le jeune mort de St Brieuc que les souvenirs séniles qu'il était allé chercher les moteurs

Pavion maintenant freinait et la hauteur [2 mots biffés, illi.], en changeant de régime les moteurs. Jacques Les moteurs maintenant changeaient de régime. Ces masses sombres, ces morceaux de nuit disloqués et tranchants en bas c'était la Kabylie, la partie sauvage et sanglante de ce pays, longtemps sauvage et sanglant vers lequel il y avait cent ans les ouvriers de 48 entassés dans une fregate à roues « Le Labrador disait le vieux docteur, c'était son nom, vous imaginez cela, Le Labrador pour aller vers les moustiques et le soleil », Le

glace Labrador s'activait en tout cas de toutes ses pales, brassant l'eau que le mistral soulevait en tempête, balayés p-ses ponts balayés pendant cinq jours et cinq nuits par un vent polaire et les conquerants au fond de ses cales malades à crever vomissant les uns sur les autres et désirant mourir jusqu'à l'entrée dans le port de Bône avec toute la population sur les quais pour accueillir en musique les aventuriers verdâtres et pendant celui qui s'était avancé pour reprendre aux

venus de si loin ayant quitté la capitale de l'Europe avec femmes enfants et meubles pour atterrir sur cette terre dont ils trouvaient avec inquiétude l'odeur étrange, faite de fumier, d'épices et de [nuisies].

Je n'étais là, c'était cela qui avait en commun avec ces
lourdes l'angoisse
Je n'ai pas biffé, illi. l'angoisse
Mousses l'angoisse
Le pays rempli de l'angoisse
Il y avait ici, par les dalles et par les paves
en paves par le soleil
Au premier
l'immense oubli

cent ans
auparavantlointains
bleuâtresen chancelant
après cinq semaines
semaine

(OC IV, p. 857)

Jacques comprend soudainement que son père était aussi un émigrant que comme les autres avaient vécu et puis étaient disparus. La seule trace de ces existences était les dalles usées et verdies de petits cimetières de la colonisation. Ces vieilles dalles à son tour confondues avec la terre disparaissaient aussi, plus rien ne resterait de ces hommes qui seraient avalés par un immense oubli.

La suite du manuscrit a été rejetée, mais elle est garde des précieuses données sur le thème de l'histoire. Quoiqu'elle ait cheminé sur cette terre, elle n'avait pas laissé aussi de traces. En vérité, l'histoire n'avait pas été que le sang qui se séchait très vite sous le soleil de l'Afrique. Et Jacques comprenait enfin pourquoi il n'avait pu retrouver ce que son père était. Dans un pays sans histoire et à sauf des historiens où seul le présent comptait, tous les hommes marchaient dans la nuit des années et un après les autres étaient enterrés sous la terre de l'oubli.

de vieilles dalles presque confondues avec la terre étaient devenues illisibles.

φ

tous ces hommes

Toutes ces generations, venus du monde entier pour atterrir sur ces plates dans sous ce ciel admirable qui s'étendait jusqu'aux montagnes maintenant bien dessinées de l'après midi finissant, avaient disparu sans laisser de trace, refermes sur refermes sur eux-mêmes. Et en l'immense Un immense oubli le père sans mémoire de la terre algérienne s'était étendu sur eux et en vérité c'était cela que dispensait cette terre, une pousse sans mémoire. L'histoire qui n'avait pas cessé d'y cheminer y laissait peu de traces, les confrères s'y succédaient. A la vérité il n'y avait jamais eu d'histoire pour cette terre des crises de violence et de meurtre, des flambées, des torrents de sang menstruel très vite asséchés comme les oueds. Comme si l'histoire

in cessant avec le souvenir des hommes...

des hommes supposait ici sous le soleil. Et c'était tout cela que son père en effet avait en commun avec les hommes du Labrador, les mahonnais du Sahel, les Alsaciens des hauts plateaux, l'anonymat et qui expliquait qu'il ne puisse retrouver ce qu'il était, cela qu'il avait en commun avec cet immense pays sans histoire et en sauf des historiens : l'anonymat, au niveau du sang, du courage du travail, de l'instinct à la fois cruel et compatissant. Rien de plus que cela, sur tout cela, qu'il était lui-même, détruit dans ce cimetière, auprès du vieux docteur qui roulait une cigarette, écoutant la musique que les bouffes de musique qui venaient de la place, revoyant le visage dur et impenetrable des Arabes autour du kiosque, le rire et la figure obscure de Veillard, et comprenant que revoyant avec une douceur qui lui tordait le cœur sa mère le visage d'agonisante de sa mère, lors de l'explosion, et comprenant enfin prenant lui avec cet air bête et qu'il se connaissait et qu'il sentait de recouvrir en le moment comme la musique de la tribu cheminant dans la nuit des années, sous la terre de l'oubli, et au peu d'histoire

[1 mot biffé, illi] du père et développement

Dans le folio suivant, cette partie rejetée sera remplacée par une note qu'il avait enchaînée au tapuscrit de la page 86 du cahier VII et qui fut récupérée dans la chemise « Éducation ». Dans cette note, légèrement changée dans sa réutilisation au manuscrit, Camus établit ce que nous appelons la « généalogie de la pauvreté » :

ALBERT CAMUS

Des foules entières etaient venues ici depuis plus d'un siecle avaient labouré, creusé des sillons de plus en plus profonds en certains endroits, en certains autres de plus en plus treblés jusqu'à ce qu'une terre legere les recouvre et la region retournait alors aux vegetations sauvages, et ils avaient procree puis disparu. Et ainsi de leurs fils. Et les fils et les petits fils de ceux ci s'étaient trouvés sur cette terre ~~sans passe~~ comme lui même s'y était trouvé, sans passé, sans morale et sans leçon, sans religion mais heureux de l'être [1 mot biffé, illi.] et de l'être dans la lumière, angoissés devant la nuit et la mort ~~et l'inoculable oubli~~. Toutes ces generations tous ces hommes venus de tant de pays différents sous ce ciel admirable où montait deja l'annonce du crepuscule avaient disparu sans laisser de traces, refermes sur eux memes. Un immense oubli s'était etendu sur eux ~~si non — pourtant~~ et la verite c'était cela
 du ciel avec la nuit
 que dispensait cette terre, cela qui descendait au dessus des trois hommes qui reprenaient
 le chemin du village le cœur serré par l'approche de la nuit, pleins de cette angoisse [1 mot biffé, illi.] ~~savoir~~
 qui saisit tous les hommes d'Afrique lorsque le soir rapide descend sur la mer, sur leurs montagnes tourmentées et sur les hauts plateaux, ~~le meme effroi gonfle~~ [1 mot biffé, illi.]
 meme angoisse sacree que sur les flancs de la montagne de Delphes où le soir produit le même effet, fait surgir des temples et des autels. Mais, sur la terre d'Afrique les temples sont detruits et il ne reste que ce poids insupportable et doux sur le cœur. Oui, comme ils étaient morts ! Comme ils mourraient encore ! Silencieux et detournes de tout comme était mort son père dans une incompréhensible tragedie loin de sa patrie de chair, après une vie tout entière involontaire depuis l'orphelinat jusqu'à l'hospital en passant par le mariage inevitable, une vie qui s'était construite autour de lui malgré lui jusqu'à ce que la guerre le tue et l'enterre, [1 mot biffé, illi.]
 desormais
 [1 mot biffé, illi.] à jamais inconnu des siens et de son fils, rendu lui aussi à l'immense oubli qui était la patrie definitive des hommes de sa race, le lieu d'aboutissement d'une vie commencée sans racines et tant de memoires dans les bibliotheques de l'epoque pour utiliser les enfants trouves à la colonisation de ce pays oui tous ici enfants trouves et perdus qui batissaient de fugitives cites ~~pour mourir pour~~
 mourir ensuite à jamais en eux-mêmes et dans les autres. Comme si l'histoire des hommes, cette histoire qui n'avait pas cessé de cheminer sur l'une de ses plus vieilles terres en y laissant si peu de traces, s'évaporait sous le soleil incessant avec le

(OC IV, p. 859)

Il s'agit d'un passage fondamental du texte, car c'est à ce moment que Jacques, à rien trouver de son père, comprend qu'il est le premier homme de sa propre vie, mais en même temps qu'il est un des chaînons de cette lignée de premiers hommes qui naissent sans racines et meurent en inconnus. Il lui est révélé donc qu'il n'y avait rien de mystérieux dans l'histoire de son père, il n'y avait que la pauvreté qui fait des « êtres sans nom et sans passé » qui disparaissent dans l'immense cohue de morts.

L'image que Camus élit pour exprimer cette idée et qui ne cesse de revenir sur sa plume est celle de la foule, la masse humaine sans face, dans laquelle son père et lui marchent ensemble.

Bien que Jacques eût voulu échapper à ce pays sans nom, à une famille sans nom, il y avait quelqu'un en lui qui n'avait cessé de réclamer l'obscurité et l'anonymat. Devant les dalles illisibles du cimetière, il découvre la fraternité de race et de destin avec tous les hommes qui l'ont précédé.

2.1.3.1 *Camus l'historien ?*

Suivant nos dernières parties nous avons pu remarquer que pendant que Jacques et sa famille ont un faible capital mémoriel les Français de l'Algérie ont un faible capital historique. Jacques, qui à cause de la mort de son père a dû grandir sans leçon et sans tradition, partage son destin avec tous les hommes de son pays qui sont grandis sur une terre où les traditions historiques n'existent pas. Ainsi que la guerre, la colonisation avait fait aussi ses orphelins auxquels Camus s'identifie : « Oui. Nous tous ici. », il avait lancé dans une note au cahier jaune. (OC IV, p. 933)

Ainsi, bien que nous trouvions au manuscrit l'apaisement du personnage réalisé par l'acceptation de l'oubli, cela ne se donne pas au niveau de l'écriture. L'écrivain comprend que pour sauver la mémoire de son père ainsi que la sienne, il ne suffit pas de remonter à sa naissance, mais qu'il doit aussi récupérer l'histoire de la colonisation de l'Algérie. Comme nous rappelle Grenier dans ses *Souvenirs* « Plus Albert Camus avançait en âge, puis il pensait à ses propres origines [...] il les retrouvait, mais c'était comme s'il ne le retrouvait pas, car c'était un passé personnel, le pays où il était né semblait venir d'une génération spontanée. D'où une ambiguïté. » (GRENIER, 1968, p. 169)

De cette façon, pour la composition de ce chapitre, Camus a procédé à une vraie recherche historique afin de retrouver le passé de son pays. Il s'agit de l'exogenèse³⁴⁰ du

³⁴⁰ « L'exogenèse désigne tout procès d'écriture consacré à un travail de recherche, de sélection et d'intégration qui porte sur des informations émanant d'une source extérieure à l'écriture. Autographes ou non, toute note ou copie documentaire, tout matériel citationnel ou intertextuel, tout contenu d'enquête ou d'observation, tout relevé de document iconographique (donnant lieu à une transposition écrite), et de façon générale toute documentation écrite ou grapho scripturale relève par nature du domaine exogénétique. Relevés de choses vues, de propos rapportés ou entendus, croquis et dessins pris sur le motif, lettres d'amis donnant des informations ou des anecdotes utiles, notes de lecture, carnets d'enquête, coupures de journaux, sténographies d'interview ou d'entretiens, marginalia et fragments de textes imprimés, indications bibliographiques, confessions, mémoires et rapports, etc. [...] Bref, l'exogenèse ne désigne pas les « sources » de l'œuvre (telle personne réelle, tel lieu, telle œuvre littéraire, etc.), mais la trace repérable de ces référents sources en termes de documents (écrits ou transposés) qui se trouvent attestés dans le dossier de genèse. » BIASI, Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un

Premier Homme. En ce que concerne cet aspect du processus de création, le travail du critique sera de recenser ces informations externes, leur sélection par l'écrivain ainsi que leur appropriation et leur éventuelle intégration à l'écriture (BIASI, 2011, p.92).

Les traces les plus significatives de cette recherche se trouvent dans les cahiers des notes composés pour le roman. Le document qui semble être le point de départ de cette quête se trouve dans un feuillet inséré au cahier jaune et contient une liste de livres sur la colonisation de l'Algérie (OC IV, p. 946-7). Cette liste apporte le titre de seize livres avec leur respective cote à la Bibliothèque d'Alger, certains titres ont été biffés, ce qui indique que Camus les avait consultés. Parmi ces livres, il choisit celui de Maxime Rasteil *A l'aube de l'Algérie française : les calvaires des colons de 1848* sans doute parce qu'il se concentre à l'histoire des migrants qui se sont installés à Mondovi. Toute la particularité de ce livre est qu'il est entièrement écrit à partir des témoignages recueillis par M. Rasteil : il se concentre surtout au témoignage d'Eugène François qui raconte les mémoires de son père, qui se trouvait parmi les premiers colons. La première note prise par Camus décrit sans doute François « colon à forte moustache », dont le père était charpentier du Faubourg Saint-Denis et la mère blanchisseuse de fin (OC IV, p. 933) Nous pouvons ainsi observer, en ce que concerne le récit de l'histoire, la prédilection de Camus pour la parole du témoin, c'est-à-dire, celui qui est capable de restituer l'événement avec beaucoup de vivacité.

Les longues notes de lecture sont recopiées dans le cahier jaune (OC IV, p. 933-935) et toutes les informations y puisés sont transposées au roman. La mise en récit de ces informations est très significative puisque cette histoire sera récupérée sur la bouche du colon Veillard, qu'à son tour raconte le récit qu'il avait écouté de son père dont les grands-parents étaient arrivés dans les premières péniches.

Même si les fragments recopiés du livre sont insérés au roman presque littéralement, nous pouvons observer, comme nous l'avons montré dans d'autres notes, comment l'écrivain réussisse à transformer ces bribes d'informations dans un récit expressif :

Cahier Jaune

Tous les colons parisiens d'ailleurs (et beaucoup de quarante-huitards). Beaucoup de chômeurs à Paris. La Constituante avait voté 50 millions pour expédier une « colonie »
Pour chaque colon :
une habitation

Le Premier Homme

« Ah oui, avait dit Veillard, mes arrière-grands-parents en étaient. C'est pour ça que le vieux est une graine de révolutionnaire. » Et il avait précisé que les premiers grands-parents étaient, lui un charpentier du Faubourg Saint-Denis, elle une blanchisseuse de fin. Il y avait beaucoup de

2 à 10 hectares
semences, cultures, etc.
rations de vivres
[...]
Les maisons édifiées en 54.
(OC IV, p. 934-5)

4 mois sous les tentes puis baraqués provisoires en planches ; chaque baraquement double devait loger six familles.

Au printemps de 49 : chaleurs prématurées. On cuit dans les baraqués. Paludisme puis choléra. 8 à 10 morts par jour. La fille du charpentier, Augustine, meurt, puis sa femme. Le beau-frère aussi. (On les enterre dans un banc de tuf.)

Ordonnance des médecins : *Dansez* pour échauffer le sang.

Et ils dansent toutes les nuits entre deux enterrements avec un violoneux.

Les concessions ne devaient être distribuées qu'en 1851. Le père meurt. Rosine et Eugène restent seuls.

Pour aller laver leur linge dans l'affluent de la Seybouze, il fallait une escorte de soldats.

Remparts construits + fossés par l'armée. Maisonnets et jardins, ils construisent de leurs mains.

[...]

Dans le département de Constantine, les 2/3 des colons sont morts sans presque avoir touché la pioche ou la charrue.

(OC IV, p. 934-5)

chômage à Paris, ça bougeait et la Constituante avait voté cinquante millions pour expédier une colonie. À chacun, on promettait une habitation et de 2 à 10 hectares. « Vous pensez s'il y a eu des candidats. Plus d'un millier. Et tous rêvaient de la Terre promise. Surtout les hommes. Les femmes, elles avaient peur de l'inconnu. Mais eux ! Ils n'avaient pas fait la révolution pour rien. C'était le genre à croire au père Noël. Et le père Noël pour eux avait un burnous. Eh bien, ils l'ont eu leur petit Noël. Ils sont partis en 49, et la première maison construite l'a été en 54. Entre-temps... » (OC IV, p. 854)

« Ah ! les braves gens », disaient Veillard qui riait. « Ils ont terminé leurs petites cagnas au printemps, et puis ils ont eu droit au choléra. Si j'en crois le vieux, l'aïeul charpentier y a perdu sa fille et sa femme, qui avaient bien raison d'hésiter devant le voyage. - Eh bien oui », disait en marchant de long en large le vieux docteur, toujours droit et fier dans ses leggings et qui ne pouvait rester assis, « il y en mourait une dizaine par jour. Les chaleurs étaient venues prématurément, on cuisait dans les baraqués. Et pour l'hygiène, n'est-ce pas ? Bref, il en mourait une dizaine par jour ». Ses confrères, des militaires, étaient dépassés. Drôles de confrères, d'ailleurs. Ils avaient épuisé tous leurs remèdes. Alors, ils ont eu une idée. Il fallait danser pour s'échauffer le sang. Et toutes les nuits, après le travail, les colons dansaient entre deux enterrements, au son du violon. Eh bien, ça n'était pas si mal calculé. Avec la chaleur, les braves gens transpiraient tout ce qu'ils savaient, et l'épidémie s'est arrêtée. « C'est une idée à creuser. » Oui c'était une idée. Dans la nuit chaude et humide, entre les baraquements où dormaient les malades, le violoneux assis sur une caisse, avec une lanterne près de lui autour de laquelle bourdonnaient les moustiques et les insectes, les conquérants en robe longue et en costume de drap dansaient, transpiraient gravement autour d'un grand feu de broussailles, pendant qu'aux quatre coins du campement la garde veillait pour défendre les assiégés contre les lions à crinière noire, les voleurs de bétail, les bandes arabes et parfois aussi les razzias d'autres colonies françaises qui avaient besoin de distraction ou de provisions. Plus tard, on avait donné enfin des terres, des parcelles dispersées loin du village de baraqués. Plus tard, on avait construit le village avec des remparts de terre. Mais les deux tiers des émigrants étaient morts, là comme dans toute l'Algérie, sans avoir touché

la pioche et la charrue. (OC IV, p. 856)

Le second livre choisi par Camus est l'*Histoire de la colonisation de l'Algérie* de Louis de Baudicour. Les notes prises de ce livre se trouvent au dit Feuillet II, retrouvé avant le chapitre 6bis, et que nous avons pu transcrire :

un avocat
Un colon écrivait en 1869 à son ~~defenseur~~
« Pour que l'Algérie résiste aux traitements de
ses medecins, il faut qu'elle ait l'ame chevillée
au corps)

Villages entourés de fossés ou de remparts (et des
tournelles aux 4 coins)

Sur 600 colons envoyés en 1831 150 meurent sous les tentes.
Le grand nombre d'orphelins en Algérie tient à ça.

À Boufarik ils labourent avec le fusil à l'épaule et la quinine dans
la poche. « Il a une figure de Boufarik » 19% de
morts en 1839. La quinine est vendue dans les cafés comme une consommation.
Bugeaud marie ses colons soldats à Toulon après avoir écrit
au maire de Toulon de choisir 20 vigoureuses fiancées. Ce furent
« les mariages au tambour ». Mais sur le vu de la chose on
échange les fiancées au mieux. C'est la naissance de Fouka

Le travail en commun au début Ce sont des kolkhozes militaires

Colonisation « régionale » Cheragas a été colonisée par 66
familles d'horticulteurs de Grasse

Les mairies d'Algérie n'ont pas d'archives la plupart du temps

Les Mahonnais qui débarquent en petites troupes. Leur parole vaut
un écrit. N'emploie jamais un Espagnol. Ils ont fait la
richesse du littoral algérien. Birmandreis et la maison de Bernarda.

L'histoire du Dr Tonnac le premier colon de la Mitidja
cf de Baudicour Histoire de la colonisation de
l'Algérie, p. 21.
L'histoire de Pirette, id, p. 50 et 51

Quelques notes, comme nous pouvons observer, répètent presque les mêmes informations du livre de Rasteil, mais il se peut qu'il il eût choisi cette deuxième source parce qu'elle reprend en outre l'histoire de la colonisation effectuée par les Mahonais, d'où descendait la souche maternelle de Camus.

Nous attirons l'attention à la quatrième note bifée de l'extrait antérieur et qui est récupérée en marge du manuscrit :

ALBERT CAMUS

~~au milieu d'un cordon~~

pendant qu'aux quatre coins du campement la garde veillait pour défendre les assiégés contre les lions à crinière noire, les voleurs de bétail, les bandes arabes et parfois aussi les razzias d'autres colonies françaises qui avaient besoin de distraction ou de provisions. Plus tard on avait donné enfin des terres. Plus tard on avait construit le village avec des remparts de terre. Mais les deux tiers des colons émigrants étaient morts et là comme dans toute l'Algérie, sans avoir touché la pioche et la charrue. Les autres continuaient à être des Parisiens aux champs et labouraient coiffés de gibus avec [1 mot biffé, illi.] le fusil à l'épaule, accompagnés de leurs femmes en robe de soie. Mais toujours le fusil et les soldats autour, et même pour laver le linge dans la Seybouse il fallait une escorte pour celles qui autrefois au lavoir de la rue des Archives tenaient un salon pacifique, et le village lui-même était souvent attaqué de nuit, de cent comme en 51 pendant l'une des insurrections où des centaines de cavaliers en burnous virevoltant autour des remparts avaient fini par fuir en voyant les tuyaux de poêle braqués par les assiégés pour simuler des canons, édifiant et travaillant en pays ennemi, qui refusait l'occupation et se vengeait sur tout ce qu'il trouvait et pourquoi Jacques pensait-il à sa mère en revoyant pendant que l'avion montait et redescendait maintenant, en revoyant 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. C'était la guerre disait Veillard. Soyons justes, ajoutait le vieux docteur on les avait enfermés dans des grottes avec toute la smalah mais oui mais oui et ils avaient coupé les couilles des premiers berbères qui eux-mêmes et alors on remonte au premier criminel vous savez il s'appelait Caïn et depuis c'est la guerre les hommes sont affreux surtout sous le soleil féroce.

Et après le déjeuner ils avaient traversé le village

la pipe aux dents et seule
la pipe avec couvercle était autorisée,
jamais les cigarettes à cause des incendies

des parcelles dispersées loin du
village de baraques

96

la quinine dans
la poche, la quinine qui
se vendait dans les
cafés de Bône et dans
la cantine de Mondovi
comme une consommation
ordinaire à la vôtre

(OC IV, p. 857)

Il s'agit d'un processus bien commun dans le manuscrit de récupérer, en marge, des informations des *Carnets* ou de cahiers de notes, ce qui nous conduit à penser que souvent, lors de l'écriture, l'écrivain n'a pas ses notes en main. La même chose se passe avec la note en haut de page qui récupère une note de la série du livre de Rasteil (OC IV, p. 935).

Ce chapitre a une mise en récit très compliquée puisqu'il se construit par le récit de trois temps bien distincts : 1848 (la colonisation), 1913 (l'arrivée du père et la naissance de Jacques) et 1953/54 (les premiers signes de la guerre de l'indépendance de l'Algérie). Dans une note du cahier jaune, Camus note déjà que cela lui poserait des problèmes techniques, et il se demande si ces trois dates doivent être récupérées dans un chapitre à *reculons* ou en contre-chant. (OC IV, p. 933) Pour le chapitre qui reculerait dans le temps, il imagine qu'il puisse commencer par les otages dans les villages Kabyles et de proche en proche jusqu'au premier coup de feu de la colonisation. Il lui faudrait, dans ce cas-là, remonter aux premiers temps du monde, puisque l'histoire c'est la guerre depuis que Caïn a tué Abel. Il choisit pourtant d'écrire le chapitre en contre-chant, autrement dit, de faire coïncider dans le présent, à travers le demi-sommeil de Jacques, le passé récent et le passé lointain, car au fond, il ne s'agissait d'une seule et même histoire. C'est à ce point que Camus s'éloigne de Tolstoï et qu'il affirme le patronage proustien : bien que le modèle de *Guerre et Paix* soit toujours dans l'horizon, *Le Premier Homme* n'est pas un roman-fleuve³⁴¹, c'est-à-dire, une histoire où il est possible de suivre les eaux paisibles d'un siècle, parfois coupées par des chutes. Tout en restant dans la métaphore aquatique, le roman de Camus est comme un puissant remous où le passé et le présent se rencontrent³⁴².

L'idée de faire coïncider ses trois histoires dans le présent devient encore plus pressante parce que c'est dans le présent que Français et Arabes commencent à s'écraser à cause de la terre. Il faut se rappeler qu'après la conquête française de l'Algérie, les indigènes ont été mis dans une situation de marginalité et à l'époque dans laquelle Camus est en train d'écrire *Le Premier Homme*, la résistance contre la France avait déjà commencé. Camus ne s'éloigne pas de cette question puisqu'il connaît la situation de la population Arabe, comme témoignent les articles réunis dans les *Chroniques Algériennes*, publié en 1958. Dans l'avant-propos à cette œuvre, Camus résume sa position politique, qui ne prend pas le parti d'aucune partie et envisage la possibilité d'une réconciliation entre ces deux populations. En vérité, pour lui, il n'y a pas d'autre sortie possible, ces deux peuples sont condamnés à vivre ou à mourir ensemble. Alors qu'il reconnaît le droit des indigènes à leur terre, il reconnaît aussi que les

³⁴¹ Camus lui-même refuse cette définition et pense *Le Premier Homme* simplement comme un long roman. (TODD, 2013, p. 1003-4)

³⁴² Pour enrichir l'image du fleuve dont nous nous sommes servis au long de notre quatrième partie, nous aimerions citer le Dictionnaire Littré qui définit le remous comme le « contre-courant formé à chaque bord d'une rivière par les portions du liquide qui se dirigent vers la source après avoir frappé la rive ». Disponible sur: <http://www.littre.org/definition/remous>

Français sont aussi attachés à cette terre et qu'on ne peut penser à les en arracher³⁴³. Parmi ces émigrants se trouvent justement ceux de sa famille :

Quand un partisan français du F.L.N. ose écrire que les Français d'Algérie ont toujours considéré la France comme une prostituée à exploiter, il faut rappeler à cet irresponsable qu'il parle d'hommes dont les grands-parents, par exemple, ont opté pour la France en 1871 et quitté leur terre d'Alsace pour l'Algérie, dont les pères sont morts en masse dans l'est de la France en 1914 et qui, eux-mêmes, deux fois mobilisés dans la dernière guerre, n'ont cessé, avec des centaines de milliers de musulmans, de se battre sur tous les fronts pour cette prostituée. Après cela, on peut sans doute les juger naïfs, il est difficile de les traiter de souteneurs. 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. (OC IV, p. 302)

Par son roman, Camus montre que la plupart des Français d'Algérie sont aussi les victimes de l'injustice et qu'ils ne peuvent pas payer par un crime qu'ils n'ont pas commis.

En 1954, Camus parlait déjà de son roman qui aurait par cadre les terres sans passé dont il avait parlé dans *L'Été* : « terres d'immigration, faite d'un apport de races très diverses. » (OC III, p. 916). En effet, les émigrants arrivés en Algérie lors de la conquête française étaient de plusieurs races, Espagnols et Alsaciens, Italiens, Maltais, Juifs, Grecs, des familles pauvres qui sont venues avec le serment d'une meilleure vie. Toutes ces races mélangées donnent naissance à une race bâtarde : les Français de l'Algérie (OC III, p. 594)³⁴⁴. Cet amalgame se trouve aussi sur un non-lieu, puisqu'ils ne se sentent pas partie de la France³⁴⁵ et ils sont, à moindre degré, les « conquérants » d'une terre habitée déjà par les Arabes et les Berbères.

Ainsi écrire sur cette histoire c'est aussi chercher à donner une cohérence à ce peuple qui s'écrase dans la guerre, il veut montrer que les petits blancs de l'Algérie ne représentent pas le colonisateur et qu'ils sont enracinés sur cette terre de la même façon que les Arabes. Pour Camus, les Français de l'Algérie sont aussi des Autochtones qui ont des droits sur cette terre. À ses yeux, cette terre qui depuis ses origines a été marquée par des conquêtes successives ne pouvait être revendiquée exclusivement par aucun peuple.

³⁴³ « Vous l'avez très bien dit, mieux que je ne le dirai : nous sommes condamnés à vivre ensemble. [...] Les Français sont attachés sur la terre d'Algérie par des racines trop anciennes et trop vivaces pour qu'on puisse penser les en arracher. Mais cela ne leur donne pas le droit, selon moi, de couper les racines de la culture et de la vie arabes. » (OC IV, p. 353)

³⁴⁴ « Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Berbères, auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle. Actuellement, les Arabes ne forment pas à eux seuls toute l'Algérie. L'importance et l'ancienneté du peuplement français, en particulier, suffisent à créer un problème qui ne peut se comparer à rien dans l'histoire. Les Français d'Algérie sont, eux aussi, et au sens fort du terme, des indigènes. » (OC IV, p. 388)

³⁴⁵ La patrie est une notion vide de sens, ils se sentent comme des « citoyens théoriques d'une nation imprécise où la neige couvrirait les toits alors qu'eux-mêmes grandissaient sous un soleil fixe et sauvage » (OC IV, p. 227)

Par son roman donc, l'écrivain essaye de créer une sorte de récit d'origine à son peuple, à lui forger une identité narrative. C'est une sorte de réponse, sa mise en position devant la question algérienne : il place les Français d'Algérie dans l'Histoire en même temps qu'il place son roman devant les problèmes de son temps.

2.2 : Le premier homme ou sauver l'avenir

« Mais l'enfer n'a qu'un temps, la vie recommence un jour. »
(OC III, p. 299)

2.2.1 L'émergence du politique dans l'œuvre camusienne

Par les points précédents, nous avons pu relever que tout l'effort de Camus consiste à réinscrire, par son roman, le passé dans le présent. Pour le faire, le roman cherche à se bâtir à partir d'un capital mémoriel personnel, les souvenirs, ainsi qu'à partir d'un capital mémoriel collectif, l'histoire. Une fois que la recherche personnelle sur le passé fût apaisée, Jacques se sent prêt à aborder, sous la lumière des premiers matins du monde, le monde des hommes, son temps, et son affreuse et exaltante histoire (OC IV, P. 861). De cette façon, affronté à l'histoire la plus vieille du monde, prévoit Camus dans une note, Jacques devient le premier homme de sa vie³⁴⁶. Non l'homme du déclin comme aiment crier les journaux, mais celui d'aurore indécise et difficile. Jacques devient à la fois l'homme du présent et de l'avenir. (OC IV, p. 945)

Dans cette partie nous aimerons penser comment l'écrivain s'approche de son présent afin que le devenir soit possible. Nous sommes encore sur le plan de l'Histoire, mais il s'agit de l'histoire contemporaine. En effet, Camus avoue toujours son souci d'être un homme de son temps, c'est dans ce sens qu'il devient un homme politique³⁴⁷. *Le Premier Homme* serait ainsi un roman en même temps autobiographique, historique et politique :

³⁴⁶ Rappelons-nous de la note citée dans l'avant-propos de notre thèse: « *Roman. 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. » (OC IV, p. 1208)

³⁴⁷ Dans une note qui envisage les lignes générales d'une préface à un livre d'essais politiques (Camus fait référence à *Actuelles* OC II, p. 376), il pense que l'homme moderne est obligé de s'occuper du politique. (OC IV, p. 1006)

Ce serait une histoire simple, commençant au début de ce siècle ; l'histoire d'une famille, celle d'un homme que se trouvait vivre en ce temps-là. [...] Pas un roman-fleuve, mais un long roman, comme devait être l'histoire d'un homme dont la vie n'était pas indigne et qui ne pouvait se détacher des problèmes vitaux de notre temps. » (apud TODD, 2013, p. 1003-4)

Quels sont ces problèmes vitaux dont il parle ? Revenons où nous nous sommes arrêtés dans la deuxième partie de cette thèse, où nous avons longuement analysé le mouvement de reprise des premiers écrits. Par les plans composés pour le roman, nous avons appris que l'histoire de Jacques ne s'arrêterait pas sur son adolescence et sa jeunesse, mais que Camus envisageait de continuer la vie du personnage sur son action politique à la Résistance dans la Seconde Guerre et aussi sur le rôle qu'il avait joué dans la question algérienne (OC IV, p. 937) Voici toute l'innovation représentée par le roman par rapport aux premiers écrits.

Qu'est que c'est arrivé entre ces premiers écrits et *Le Premier Homme* ? Ce qui a changé et ce qui a fait que ces événements deviennent capitaux dans la vie de Jacques, c'est la trajectoire de Camus lui-même. Ces années entre-deux-guerres ont joué un rôle décisif pour « la formation de [sa] personnalité d'écrivain. »³⁴⁸. Il se soumet alors aux « contraintes de l'histoire » (1990, p. 350) dont il fut à la fois acteur et témoin. Il reconnaît cette nécessité d'avoir été un homme de son temps et de répondre à ses inquiétudes : « J'ai pris le chemin de l'époque avec ses déboires pour ne pas tricher et après avoir partagé souffrance et négation, comme je le sentais d'ailleurs. » (OC IV, p. 1285) De cette façon, entre les premiers écrits et *Le Premier Homme*, le rôle de l'histoire et de la politique devient chaque fois plus évident dans ses textes, parmi lesquels nous pouvons citer *La Peste*, *L'Homme Révolté* ainsi que les textes journalistiques d'*Actuelles I et II* qui rassemblent les articles publiés entre 1944 et 1953 et des *Chroniques Algériennes* qui recueillent d'articles publiés entre 1939 et 1958.

En effet, depuis la publication de *Le Mythe de Sisyphe*, il n'a jamais pensé être un philosophe, mais avant tout quelqu'un qui cherche à trouver comment se conduire devant les problèmes qu'ont posés son siècle, marqué par deux grandes guerres, l'ascension du nazisme et du communisme, la guerre de l'Algérie... Comme lui-même témoigne : « [...] Plus tard (à partir de 1939) j'ai essayé de rejoindre, j'ai refait toutes les étapes de l'époque. Mais au pas de charge, sur les ailes des clameurs, sous le fouet des guerres et des révolutions. » (OC IV, p. 1129)

³⁴⁸ BRÉE, Germaine ; MOROT-SIR, Edouard « Les années quarante : Simone de Beauvoir et Albert Camus » in : *Du Surréalisme à l'Empire de la Critique*. Paris : Arthaud, 1990.

Il avait un sens du devoir envers les concitoyens de son temps, bref, les années 30-50 demandaient avant tout un écrivain engagé. Mais il ne s'agissait pas pour lui de s'engager à un parti ou à une idéologie. C'est par cette raison qu'il n'a jamais employé le mot engagement, mais il utilisait le terme embarquement, car l'artiste doit être solidaire avec tout le monde et contribuer selon les moyens qui sont les siens :

Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner s'il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s'il peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer. (OC IV, p. 247)

Camus prend ce chemin par une sorte de tâche d'artiste devant la société, mais après les polémiques et l'attaque de tous les côtés (après 1952 à cause de *L'Homme Révolté* et après 1954 à cause de son positionnement à propos de la guerre de l'Algérie) il se sent découragé d'y suivre : « Aujourd'hui je suis au bout – et ma solitude regorge d'ombres et d'œuvres qui n'appartiennent qu'à moi. » (OC IV, p. 1129). Il reconnaît que désormais il faut transfigurer, mais cela l'angoisse et le ligote, car il ne sent plus capable d'écrire ce livre dont il rêve, et conclut que « si je ne réussis pas, j'aurais été un témoin intéressant, au mieux. Si je réussis, j'aurais été un créateur. » (OC IV, p. 1285) Ainsi, les livres que se trouvent derrière lui avant d'être des « créations » n'ont été que des témoignages de son époque.

Devant les problèmes de son temps, Camus a intervenu publiquement avec ses articles, mais il pense qu'il lui faudrait arrêter de commenter son temps, afin de lui donner une forme. (OC III, p. 377) Il s'agit donc d'un troisième aspect de la création corrigée, présentée au chapitre « Révolte et art », dans le point « Création et Révolution » (OC III, P. 295). La tâche de l'art devient ainsi de mettre en « forme » et en formules les passions collectives car elles ont pris le pas sur les passions individuelles.

Comme pour ses expériences personnelles, Camus pense que l'artiste ne peut pas parler des passions collectives sans les vivre et les éprouver, mais il doit se garder pour ne pas être dévoré. (OC III, p. 299) L'engagement avec les questions politiques dévore d'abord tout le temps que l'artiste pourrait dédier à sa création et à la limite il peut dévorer sa vie, parce que la seule chance de vivre authentiquement les passions collectives c'est d'accepter de mourir pour elles. (OC II, p. 1028). Dans sa « Défense de l'homme révolte », Camus avait abordé le souhait de l'artiste de, par un instant, être séparé de l'univers des hommes. Mais un

art coupé de la réalité vivante aboutirait dans une production d'amuseurs ou de grammairiens de la forme, il conclut dans la conférence « L'Artiste et son temps » prononcée lors de la réception du Prix Nobel. L'artiste ne peut pas s'isoler, puisque la vocation de l'art véritable est de ressembler. L'art conclut Camus, ne peut pas être un monologue, il faut donc parler de tous et à tous. (OC IV, p. 254) L'artiste écrit parce qu'il aspire à l'amour des hommes : « le peu que chacun de nous reçoit, il y trouve sa seule justification » (OC III, p. 377)

Sous l'aspect historique, la création corrigée se définit ainsi par l'ordre d'un style appliqué au désordre du temps. L'œuvre d'art se revêt ainsi de deux tâches : rendre justice à un récent passé et préparer l'avenir. (OC III, p. 938)

2.2.2 Du passé à l'avenir, par le présent

Comme l'ange de la peinture de Paul Klee (dans l'analyse de Benjamin)³⁴⁹, Camus n'arrive pas à retirer son regard du passé, comme lui, il n'y voit qu'une seule et grande catastrophe, il voudrait s'y attarder, mais un grand souffle le conduit vers l'avenir, mais l'ange, lui, il veut rester dans le présent. Le roman même se bâtit par ce mouvement d'allers-retours entre le passé (de la colonisation, de la première guerre et de l'enfance), le passé proche (la Seconde Guerre) et le présent (le début de la guerre d'Algérie)³⁵⁰. Mais pourquoi cet attachement si grand au passé ? Chez Camus, l'avenir ne devient possible que par l'effort, dans le présent, de renouer avec le passé et les origines³⁵¹. Il s'agit du mouvement que nous avons essayé de saisir dans cette thèse : pour renaître, il faut retourner.

Il nous semble en outre que Camus décide de situer l'histoire de Jacques dans le présent justement pour le placer dans « la brèche » entre le passé et le futur et il a choisi de procéder à d'allers-retours incessants tout au long du roman parce que, comme le souligne Arendt, le temps n'est pas un continuum, il est brisé au milieu par le présent. (2013, p. 21). Cette brèche,

³⁴⁹ « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, 2000.

³⁵⁰ La référence à une triple présentation du temps avait déjà figuré dans l'essai « Retour à Tipasa » où trois visites au site seront évoquées : l'avant-guerre, comme le temps de l'innocence, l'après-guerre, comme le temps sombre et l'aujourd'hui comme le temps du désir du retour.

³⁵¹ Dans *L'Homme Révolté*, par exemple, Camus prêche pour que l'homme soit fidèle et qu'il n'oublie par ces origines.

explique la philosophe, « chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau. » (2003, p. 24) À la fin de « Sur le théâtre », de 1955, Camus envisage la création précisément comme un « pont fragile » entre le passé et l'avenir (OC III, p.1135).

En effet, depuis 1954, Camus envisageait d'inscrire son roman « l'histoire contemporaine, entre les révolutions et les guerres » (OC III, p. 917). À maintes reprises, il remarque qu'il a été vraiment enfermé par cette malheureuse conjoncture³⁵² :

Les Français de ma génération sont nés juste avant la Grande Guerre ; ils sont arrivés à l'âge d'homme à l'époque de la crise économique ; ils avaient vingt ans à l'année de la prise du pouvoir par Hitler ; ils ont connu la guerre d'Espagne, Munich, puis la guerre de 1939, puis la défaite et quatre années d'occupation et des luttes clandestines. (OC II, p. 503)

Comme le narrateur de « Retour à Tipasa » le remarque, les ruines couvertes des fleurs de sa jeunesse sont aujourd'hui entourées de barbelés. C'est à lui-même d'éclaircir la métaphore : ces barbelés représentent les guerres, les tyrannies, le temps de la révolte. Pour retrouver les ruines, il lui faudrait alors y pénétrer par les seuils autorisés. Ainsi, pas de retour au passé sans ce réglage de comptes avec son époque. (OC IV, p. 609) Ainsi, si l'histoire du XX siècle ne se sépare pas d'une voie politique, l'artiste ne peut pas fuir la lutte politique (OC II, p. 500), impossible pour lui de tergiverser³⁵³. Mais comment lutte l'artiste ? Par quelles armes ?

Comme nous l'avons présenté plus haut, jusqu'à *L'Étranger* l'histoire et la politique ne faisaient pas partie de l'univers romanesque camusien, ce fut seulement avec *La Peste* que tout le poids de ces deux éléments s'est fait sentir, et lourdement. Néanmoins, des critiques comme Barthes, ont dénoncé le caractère antihistorique de cette allégorie et aussi la

³⁵² Barthes, dans *Le Préparation du Roman*, lorsqu'il pense au rapport de l'écrivain à l'Histoire, nous rappelle l'exemple de Chateaubriand dans *Mémoires d'outre tombe* que je trouve très proche de la démarche de Camus. Selon le critique, Chateaubriand a eu un rapport existentiel à l'Histoire car il était strictement contemporain à l'événement majeur de l'Histoire moderne, la Révolution Française. (2003, p. 360-361) Dans la préface à son livre il avait explicité ce rapport : « Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans les deux eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec l'espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles. » (« Préface testamentaire », *Mémoires d'outre tombe*, p. 1046)

³⁵³ Il vaut cependant faire la division chez Camus entre un art qui s'engage politiquement (c'est-à-dire, qui se met au service d'une politique) et un art qui s'insère dans son temps. L'artiste ne peut pas ignorer les drames de son temps et doit prendre parti s'il peut, mais il doit aussi prendre de distance par rapport à l'histoire. C'est à cette condition qu'il peut donner « une forme aux passions de son temps. » (OC IV, p.582)

représentation d'une politique de la solitude.³⁵⁴ Le changement qui se produit entre *La Peste* et l'écriture du *Premier Homme* c'est que Camus décide de ne plus s'exprimer par le mythe et l'allégorie mais faire face de forme explicite à l'histoire et la politique, il ne fuirait même aux thèmes épineux et polémiques de son époque : la Résistance, les camps de concentration et la guerre d'indépendance de l'Algérie.

Mais dès qu'on décide de faire littérature avec des thèmes si délicats, on court des risques. L'un de ses risques ne peut être mieux exprimé que par la célèbre déclaration d'Adorno, qu'il serait barbare d'écrire un poème après Auschwitz. Formule assez polémique, elle n'est pas souvent bien comprise. Ce qu'elle enserme est un avertissement aux artistes de ne pas construire sur les décombres et la souffrance du pur divertissement, ou de faire d'Auschwitz un bien culturel. Bien que la souffrance demande une réflexion éthique et le corrélatif d'une élaboration esthétique, l'artiste doit se garder pour que son œuvre ne soit elle aussi « un témoignage de barbarie », comme l'a écrit Benjamin en 1940 (thèse VII). Créer en art « après Auschwitz » signifie non seulement lutter contre l'oubli et remémorer les morts, mais représente aussi un défi à l'expression : comment dire l'indicible, comment « traduire » ce malheur muet et finalement comment lutter pour qu'Auschwitz ne se répète pas³⁵⁵ ?

À cet égard, *La Peste* est singulière, C. Dana met le récit de Camus à côté de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec comme un représentant d'une « fiction pour mémoire », qui fonctionne comme une « cure de ce qui a été et un avertissement de ce qui pourrait revenir. » (1998, p.16)

Dans *Le Premier Homme* le défi sera plus grand puis qu'il décide d'englober tous les événements traumatiques de la première moitié du XXème siècle. La conception du rôle de l'art chez Camus semble répondre à ce défi, comme il affirme dans « L'Artiste et son temps » : « Chaque grande œuvre rend plus admirable et plus riche la face humaine, voilà tout son secret. Et ce n'est pas assez de camps et de bourreaux de cellule pour obscurcir ce bouleversant témoignage de dignité. » (OC IV, p. 263 et OC II, p. 509)³⁵⁶ Dans sa préface à

³⁵⁴ A ce sujet, Camus se plaint dans ses Carnets: « Les reproches parce que mes livres ne mettent pas en relief l'aspect politique. Traduction : ils veulent que je mette en scène des partis. Mais moi, je ne mets en scène que des individus, opposés à la machine d'état, parce que je sais ce que je dis. » (OC II, p. 1106)

³⁵⁵ Je dois toute la réflexion de ce paragraphe à l'éclairant article de Jeanne Marie Gagnebin « Após Auschwitz » dans SELLIGMAN-SILVA, 2003.

³⁵⁶ Dans ce sens, nous pensons à ce perçant passage de *L'Homme Révolté* : « Dans cet enfer même, la place de l'art coïnciderait encore avec celle vaincue, espoir aveugle et vide au creux des jours désespérés. Ernst Dwyer, dans son *Journal de Sibérie*, parle de ce lieutenant allemand qui, prisonnier depuis des années dans un camp où régnaient le froid et la faim, s'était construit, avec des touches de bois, un piano silencieux. Là, dans l'entassement de la misère, au milieu d'une cohue en haillons, il composait une étrange Musique qu'il était seul à entendre. Ainsi, jetés dans l'enfer, de mystérieuses mélodies et les images cruelles de la beauté enfuie nous apporteraient toujours, au milieu du crime et de la folie, l'écho de cette insurrection harmonieuse qui témoigne au

La Ballade de la geôle de Reading d'Oscar Wilde, Camus trace le chemin qui mène le poète de l'art des salons à un art véritable et qui passe par son expérience en prison. L'écrivain se demande alors : « Pourquoi créer si ce n'est pour donner un sens à la souffrance, fût-ce en disant qu'elle est inadmissible ? La beauté surgit à cet instant des décombres de l'injustice et du mal. » (OC III, p. 903)

Camus arrive même à affirmer que le « monde » unifié et récréé par les artistes (Shakespeare, Cervantès, Molière, Tolstoï) fait envie aux réformateurs, car il s'agit d'un monde où finalement la faim de la liberté et de dignité de l'homme peut être assouvie. Camus a été attaqué, lors de la publication de l'essai de 1951, précisément pour donner une solution littéraire à des problèmes politiques. « La pensée de midi », comme le remarque Barilier, fait « recours constant à des métaphores solaires ou maritimes, alors qu'il s'agissait de fonder une morale, ou de justifier une action politique. » (1985, p.136) Ce que quelques-uns considèrent comme un défaut, affirme au même temps la grande valeur que l'écrivain accorde à l'art et plus notamment au roman, comme quelque chose que tout en sortant du monde en retourne et intervient sur cette même réalité. Refuser le rôle que l'œuvre d'art occupe dans l'expérience humaine, c'est bâtir un monde complètement pragmatique où une paire de bottes c'est plus utile que toute l'œuvre Shakespeare.

Ainsi par le roman, l'artiste procède à la « transformation » du matériel brut des événements historiques en leur revêtant d'une « signification humaine compréhensible » (ARENDT, 2013, p. 333)³⁵⁷. Certes, comme l'a souligné Ricœur, toute expérience « qui n'est pas portée au langage demeure aveugle, confuse et incommunicable. » (1982, p. 333) Pour Ricœur encore, c'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. » (1983, p.153)

Nous revenons encore une fois au concept de création corrigée et de la mise en intrigue. Pour Hannah Arendt, l'historien et le romancier ont une fonction politique signalée depuis Aristote d'opérer une *catharsis*, une purification des passions qui empêchent l'homme d'agir. C'est dans ce sens que Camus a pu exercer sa résistance par la plume, non seulement dans ses articles qui avaient un appel à l'action, mais par l'œuvre d'art aussi, une résistance adresse à tous les hommes de toutes les époques.

long des siècles pour la grandeur humaine. » (OC III, p. 298) Voir aussi les *Carnets* (OC II, p. 1092) Dans les *Eléments* pour *Le Premier Homme*, Camus envisage la possibilité même du bonheur dans le camp : « Dans la misère interminable du camp, un instant de bonheur indicible. » (OC IV, p. 955)

³⁵⁷ Arendt cite les mots de Karen Blixen dans *Out of Africa* « tous les chagrins peuvent être supportés si on les transforme en histoire ou si l'on raconte une histoire sur eux » dans « Isak Dinesen », *Vies politiques* Paris: Gallimard, 1974 p. 122-139.

2.2.3 La Seconde Guerre

Bien que la référence à la Seconde Guerre soit absente du manuscrit, elle y figure d'une façon oblique. Comme nous l'avons vu au *Premier Homme*, ni Jacques ni sa mère ont une notion précise de ce que signifiait le mot « patrie » et l'enfant sentait d'ailleurs n'appartenir à aucune. Camus non plus, mais c'est précisément l'avènement de la Seconde Guerre et l'Occupation Nazie dans le territoire Français qui lui révèle soudainement ce sens d'appartenance. C'est ce qu'il a appelé « la découverte de la patrie » et qui apparaît en marge du manuscrit au passage cité antérieurement :

decouverte de
la patrie en 1940

Quand il parlait de la France, il disait « notre patrie » et acceptait d'avance les sacrifices que cette patrie pouvait demander (ton pere est mort pour la patrie disait il à Jacques...) alors que cette notion de patrie etait vide de sens pour Jacques, qui savait qu'il etait Français, que cela entraînait un certain nombre de devoirs, mais pour qui la France etait une absente dont on se réclamait ~~et qui autour de lui~~ et qui vous reclamait parfois, mais un peu comme le faisait ce Dieu dont il avait entendu parler hors de chez lui et qui, apparemment, etait le dispensateur souverain des biens et des maux, sur qui on ne pouvait influencer mais qui tout pouvait au contraire sur la destinee des français-hommes. Et ce sentiment qui etait le sien etait plus encore celui des femmes qui vivaient avec lui Maman qu'est-ce que c'est la patrie avait il dit un jour. Elle avait eu l'air effrayé comme chaque fois qu'elle ne comprenait pas. « Je ne sais pas, avait elle dit. Non » C'est la France » Ah ! oui. » Et

(OC IV, p. 867)

En effet, en septembre 1939, Camus note dans ses *Carnets* que la guerre avait éclaté, mais il se demande où est-elle. Il est encore en Algérie et la guerre ne lui arrive que par les nouvelles et les affiches (OC IV, p. 884). Quelques jours après, il répond qu'il sait où elle est car on la porte en soi : elle est la gêne ou l'obligation de choisir entre partir avec le remords de n'avoir pas été courageux pour s'abstenir ou le regret de s'abstenir et ne pas partager la mort des autres (OC IV, p.887). Camus choisi de s'engager comme soldat, car on ne peut pas ignorer la guerre, on collabore ou on la combat (OC IV, p. 888), mais il est réformé pour de raisons médicales³⁵⁸. En 1940, pourtant il part en France, où Camus entre comme secrétaire de rédaction du Paris-Soir, mais il doit regagner l'Algérie en décembre, car il est licencié à cause d'une compression de personnel. En 1942, il regagne la France pour soigner sa tuberculose, et

³⁵⁸ Puisqu'il n'a pas participé aux combats, il envisage d'aborder la guerre au moyen d'un rêve dans la sieste : 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 quoi il avait vécu, mourraient d'inutilité. Qu'est-ce qui vaudrait encore alors ? ... Le silence de sa mère. Il *déposait ses armes devant elle.*» (OC IV, p. 939)

comme nous savons, il y restera coincé à cause de l'Occupation. Ainsi, jusqu'à cette date, Camus ne sentait pas appartenir à la France et il se voyait plutôt comme un Méditerranéen. Après cette date et notamment à cause de la guerre, il découvre finalement appartenir aussi à cet espace³⁵⁹. Il écrit le 19 mars 1943 à Jean Grenier que « Maintenant je sais ce qu'est la patrie. Mais il m'a fallu de souffrances pour que je la reconnaisse. » (1981, p. 88) C'est l'expérience de la guerre donc qui révèle à l'écrivain qu'il appartient à ce destin collectif, puisqu'il a partagé avec ces hommes le combat solidaire dans la Résistance³⁶⁰.

2.2.3.1 La Résistance et la France occupée

Lorsqu'on se rend compte de l'attachement du roman de Camus au réel et à sa propre expérience personnelle nous nous sentons un peu déçus à saisir que le personnage ne serait pas un grand écrivain prix Nobel de littérature, mais qu'il choisit cependant que son personnage soit un journaliste. Comme Camus n'a pas pu développer cette partie nous ne pouvons affirmer cela que grâce à quelques indices. Un plan pour le roman daté de 1953 prévoyait une quatrième partie centre sur le thème « Guerre et Résistance » en mettant entre parenthèses la référence à « Bir Hakeim et journal clandestin alternés » (OC IV, p. 1176) Il y a encore cette note de travail qui envisage : « Jacques lors de l'évasion de la salle de rédaction clandestine [...] » (OC IV, p. 944) Or, rien ne pourrait aussi être plus proche de son expérience car bien avant d'être un écrivain reconnu, Camus a commencé sa carrière comme journaliste à Alger et a travaillé dans d'autres journaux, comme rédacteur en chef d'ailleurs, en France. En effet, toute la lutte de Camus dans la Résistance s'est faite par la plume dans ses articles de « contre-propagande » dans le journal clandestin « Combat »³⁶¹. Dans une autre note de travail, il note : « Cf. Histoire du mouvement Combat » (OC IV, p. 926) Mais Camus ne renonce au rôle de l'écrivain comme un résistant par excellence : « La noblesse du métier

³⁵⁹ Si bien que cet attachement fût toujours ambigu: « J'ai une intrigue avec ce pays, c'est-à-dire que j'ai des raisons de l'aimer et des raisons de le détester. Pour l'Algérie au contraire, c'est la passion sans frein et l'abandon à la volupté d'aimer. Question : Peut-on aimer un pays comme une femme. » (OC II, p. 980) Cette ambiguïté revient dans une note de la chemise « Jean »: « Aimé-je ou n'aimé-je pas Paris. Comment le savoir. Nous sommes tous partagés entre la soif des êtres et l'appel du désert » (OC IV, p. 964)

³⁶⁰ En effet, il nous semble que ce fût l'expérience de la Résistance que lui réveillait l'appartenance par la fraternité, car en mars 1940, lors de son arrivée à Paris nous trouvons dans les *Carnets* la bouleversante note sur le sentiment d'étrangeté: « Que signifie ce réveil soudain - dans cette chambre obscure - avec les bruits d'une ville tout d'un coup étrangère ? Et tout m'est étranger, tout, sans un être à moi, sans un lieu où refermer cette plaie. Que fais-je ici, à quoi riment ces gestes, ces sourires ? Je ne suis pas d'ici - pas d'ailleurs non plus. Et le monde n'est plus qu'un paysage inconnu où mon cœur ne trouve plus d'appuis. Étranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire. » (OC II, p. 906)

³⁶¹ Interrogé par Carl Viggiani à propos de ses fonctions dans le mouvement Combat, Camus avait répondu qu'il s'occupait d'abord du journal clandestin et puis il a été délégué du mouvement Combat au Mouvement national de libération. (OC IV, p. 648)

d'écrivain est dans la résistance à l'oppression, donc au consentement à la solitude. » (OC IV, p. 945)

Dans ce même plan, il envisage que son personnage entre dans la Résistance et qu'une fois capturé il décide de se tuer avec la cyanure. Mais le jour où il doit le faire, il renonce à la mort. Le développement de cette scène, recopiée d'une note du cahier VI, va figurer dans la chemise « Guerre et Résistance » : « Condamné. Mais on lui fait passer le cyanure. Et là, dans la solitude de sa cellule, il se mit à rire. Une aise immense l'emplissait. Ce n'était plus le mur contre lequel il marchait. Il avait toute la nuit. Il allait pouvoir choisir... Se dire « Allons » et puis « Non, un moment encore » et savourer ce moment... Quelle revanche ! Quel démenti ! » (OC IV, p. 954)

Mais le chemin qui la conduit à aborder le thème de la Résistance dans son roman a été beaucoup plus tortueux qu'on n'imagine. Par maintes reprises Camus a avoué qu'il avait du mal à parler de la Résistance, dans une interview par exemple, on lui demande un souvenir de cette période et il répond catégoriquement qu'on ne doit pas en parler : la seule chose qu'on peut donner c'est le silence et la mémoire (OC II, p. 661). Dans la préface qu'il écrit à l'étude universitaire de Konrad Bieber « L'Allemagne vue par les écrivains de la Résistance Française » (OC III, p. 934), il confesse sentir un éloignement par rapport à ces années, surtout à cause des années qui l'ont suivi. La Résistance aurait dû apporter « un enseignement durable », mais ce ne fut pas le cas : cette expérience n'a servi à rien à ceux qui l'ont vécue, surtout les intellectuels français. Arendt dit en d'autres termes que la tragédie de la Libération commença lorsqu'il « s'avéra qu'il n'y avait aucune conscience pour héritier et questionner, méditer et se souvenir. » (2013, p. 15) Si le souvenir n'est pas gardé, il n'y a pas d'histoire à raconter, et si il n'y a pas d'histoire à raconter il est impossible de transmettre le sens. Il s'agit d'une lutte passée dont la mémoire semble ne pas conduire à une conscience des luttes à venir (les intellectuels français, selon Camus, s'acheminaient vers une nouvelle collaboration, p. 935).

Camus n'aime pas le genre ancien combattant pour qui la mémoire semble à un cimetière où on doit parler à voix basse médaille au sein. Au contraire, elle est pour lui « une expérience toujours vivante, un moment privilégié de la longue lutte, toujours vivante, pour la libération des hommes. » (OC III, p. 950) *La Peste* l'annonçait déjà qu'il ne s'agissait d'une simple chronique de la lutte contre le nazisme mais qu'elle devait servir à la représentation « à toutes résistances contre toutes tyrannies. » (OC II, p. 287) Par l'art donc on ne doit pas faire un simple culte du passé, un monument aux morts, le présent impérissable de l'œuvre fait de l'expérience toujours vivante et c'est de cette façon qu'elle essaye de sauver l'avenir.

Lors de sa dernière interview accordée en décembre 1959, Camus n'envisageait d'utiliser l'expérience de la Résistance que sous une forme d'art » (OC IV, P. 661). Ainsi, bien que l'expérience de ces années soit déjà en quelque sorte assimilée dans l'écriture du récit de 1947, avec *Le Premier Homme* Camus va essayer de prendre le thème d'une façon directe.

En effet, depuis 1946, nous trouvons dans les *Carnets* plusieurs notes sur l'Occupation nazie et la Résistance. Par exemple, en 1952, dans une note qui commence par la « Roman », ce qui signale l'intention d'écrire un récit à partir de ce thème. : « Sous l'Occupation, s'aperçoit à quel point il est devenu nationaliste à son dépit de voir un chien errant suivre joyeusement un soldat allemand. » (OC IV, p. 1142). Dans le même sens, une note de 1953, raconte la pénible expérience de Louis Guilloux, qu'au début de l'occupation de Saint-Brieuc, dans une ville froide et pluvieuse rencontre un Allemand qui passe couvert d'une toile cirée : « Alors sous le ciel bas, dans l'affreuse tristesse de l'heure, G. entre dans l'église et prie, lui, l'athée déclaré (prière à Marie, je crois). Et il ressort. Depuis chaque fois qu'il a essayé d'écrire ce moment d'abandon ou de lâcheté (il ne sait pas dit-il), il n'a pas pu, ou osé. » (OC IV, p. 1172). Cette note sera récupérée dans la chemise « Personnages secondaires » par un appel à la page du cahier V. Mais la plus grande référence à ce temps se trouve dans la chemise « Guerre et Résistance », en effet, il s'agit de la chemise où nous trouvons la plus grande quantité d'appels aux cahiers. Par exemple, il note de façon succincte la référence au « Panelier et la France occupée, Saint-Étienne » (OC IV, p. 954) avec dix-sept renvois au cahier IV. Il s'agit de notes lancées au cœur de guerre et qui se nourrissent de son expérience personnelle. Comme nous l'avons vu précédemment, Camus part avec sa femme pour se soigner dans les montagnes du Chambon-sur-Lignon, au Panelier, dans une petite ferme qui sert de pension de famille et il se rend tous les douze jours environ à Saint-Etienne pour y faire des insufflations.

Mais nous sommes un peu déçus de s'apercevoir que les plans pour le roman sont très pauvres en ce que concerne ces années où nous observons une sorte de saut : par quelle raison Jacques quitterait l'Algérie ? Puisque nous savons qu'il l'a quittée, car dans le roman il regagne Alger depuis Paris³⁶². Irait-il travailler comme journaliste à Paris comme Camus ? Cette hypothèse est aussi concevable puisque le personnage est envisagé comme tel. Irait-il se

³⁶² Deux notes de la chemise « Jean » prévoient que ce personnage conquerrait en quelque sorte Paris: « Je me souviens de la première fois où je vis Paris, je contemplai avec étonnement ce peuple rabougri, à la chair pauvre, courant avec application dans les couloirs du métro. » / « Je montais solvante alors au Sacré-Coeur et du haut de Montmartre je regardais Paris. Il est connu que beaucoup de jeunes gens se sont succédé à cette place avec le cœur d'envie. Mais à la vérité je n'y suis jamais venu avec le cœur d'un Rastignac. (OC IV, p. 964)

soigner au Chambon-sur-Lignon ? Il s'agit d'une hypothèse également possible, car le personnage serait aussi un malade.

Ce que nous pouvons imaginer d'après ces notes ce que l'écrivain aurait décrit avec richesse de détails le nouveau paysage qu'il rencontre dans ce pays et qu'il lui semble si différent de l'éblouissante nature de l'Algérie. Par exemple, dans cette note de février 1942 qui est récupérée au dossier de travail³⁶³ :

Panelier. Avant le lever du soleil, au-dessus des hautes collines, les sapins ne se distinguent pas des ondulations qui les soutiennent. Puis le soleil de très loin et par-derrière dore le sommet des arbres. Ainsi et sur le fond à peine décoloré du ciel on dirait d'une armée de sauvages empennés surgissant de derrière la colline. À mesure que le soleil monte et que le ciel s'éclaire, les sapins grandissent et l'armée barbare semble progresser et se masser dans un tumulte de plumes avant l'invasion. Puis, quand le soleil est assez haut, il éclaire d'un coup les sapins qui dévalent le flanc des montagnes. Et c'est apparemment une course sauvage vers la vallée, le début d'une lutte brève et tragique où les barbares du jour chasseront l'armée fragile des pensées de la nuit. (OC II, p. 955)

Cette différence de ciel et de climat devient plus évidente lorsqu'il va à Saint-Étienne, qui à cette époque-là était une ville pauvre et ouvrière. Au *Premier Homme*, le narrateur parle justement de l'étrangement éprouvé par Jacques lorsqu'il revenait en France et par la route ou par le train son cœur se serrait devant les premières maisons des banlieues, sans frontières d'arbres ni d'eaux, comme un cancer malheureux qui étalait ses ganglions de misère et de laideur. Ce cancer se dirigeait peu à peu au cœur de la ville et son splendide décor de ciment et de fer. (OC IV, p. 764) Une note de février 1942 récupérée dans le dossier décrit ce décor et les personnages qui le peuplent d'une façon très minutieuse :

Un essai sur la France dans bien des années ne pourra pas se passer d'une référence à l'époque actuelle. Cette idée venue dans un petit train départemental en voyant défiler, massés dans des gares minuscules, ces visages et ces silhouettes de Français qu'il me sera difficile d'oublier : vieux couples de paysans, elle parcheminée, lui le visage lisse, éclairé de deux yeux clairs et d'une moustache blanche - silhouettes que deux hivers de

³⁶³ Voir aussi: « Panelier. Première pluie de septembre avec un léger vent qui mêle les feuilles jaunes à l'averse. Elles planent un moment et puis le poids d'eau qu'elles transportent les plaques brusquement à terre. Quand la nature est banale, comme ici, on aperçoit mieux le changement des saisons. » (OC II, p. 958) « Les grands bois rouges sous la pluie, les prairies toutes couvertes de feuilles jaunes, l'odeur des champignons qui sèchent, les feux de bois (les pommes de pin réduites en braises rougeoyant comme les diamants de l'enfer), le vent qui se plaint autour de la maison, où trouver un automne aussi conventionnel. Les paysans maintenant marchent un peu penchés en avant - contre le vent et la pluie. Dans la forêt d'automne, les hêtres font des taches d'un jaune d'or ou s'isolent à l'orée des bois comme de gros nids ruisselants d'un miel blond. » (OC II, p. 964)

privations ont tordues, vêtues de costumes luisants et reprisés. L'élégance a quitté ce peuple que la misère habite. Dans les trains les valises sont fatiguées, fermées avec des ficelles, rafistolées avec du carton. Tous les Français ont l'air d'émigrants.

Id. dans les villes industrielles - ce vieil ouvrier aperçu à sa fenêtre, muni de besicles, et qui profite de la dernière lumière du jour pour lire, son livre sagement posé à plat entre ses deux mains étalées.

À la gare, tout un peuple pressé absorbe sans rechigner une nourriture infâme et puis sort dans la ville obscure, se coudoient sans se mêler et regagnent hôtel, chambre, etc. Vie désespérante et silencieuse que la France tout entière supporte dans l'attente.

Vers le 10, le 11, le 12 du mois, tout le monde fume. Le 18, impossible de trouver du feu dans la rue. Dans les trains on parle de la sécheresse. Elle est moins spectaculaire ici qu'en Algérie mais elle n'en est pas moins tragique. Un vieil ouvrier raconte sa misère : ses deux pièces à une heure de Saint-Étienne. Deux heures de route, huit heures de travail - rien à manger à la maison -, trop pauvre pour utiliser le marché noir. Une jeune femme fait des heures de lavage parce qu'elle a deux enfants et que son mari est revenu de la guerre avec un ulcère à l'estomac. « Il lui faudrait de la viande blanche bien grillée. Où vous allez trouver ça. On lui a fait un certificat de régime. Alors on lui donne 3/4 de litre de lait mais on lui supprime les matières grasses. Où avez-vous vu qu'on peut nourrir un homme avec du lait ? » Il lui arrive qu'on lui vole le linge de ses clients, il faut qu'elle le paye.

Pendant ce temps la pluie noie le paysage crasseux d'une vallée industrielle - le parfum âcre de cette misère -, l'affreuse détresse de ces vies. Et les autres font des discours.

Saint-Étienne au matin dans la brume avec les sirènes qui appellent au travail au milieu d'un fouillis de tours, de bâtiments et de grosses cheminées portant à leur sommet vers un ciel enténébré leur dépôt de scories comme un monstrueux gâteau sacrificiel. (OC II, p. 955)

Il se peut donc que cet extrait ait entré dans l'écriture du roman comme bien d'autres notes, comme nous l'avons longuement montré, sont entrées.

Nous aimerons encore citer cette deuxième note récupérée aussi dans le dossier, puisqu'elle s'accorde avec une des confidences de Camus à la préface de 1958 : lorsqu'il est arrivé à l'âge d'homme et qu'il a connu les horribles faubourgs, il a découvert l'injustice dernière qui n'est seulement celle de la misère, mais celle de la laideur (OC I, p. 33).

Saint-Étienne et sa banlieue. Un pareil spectacle est la condamnation de la civilisation qui l'a fait naître. Un monde où il n'y a plus de place pour l'être, pour la joie, pour le loisir actif, est un monde qui doit mourir. Aucun peuple ne peut vivre en dehors de la beauté. Il peut quelque temps se survivre et c'est tout. Et cette Europe qui offre ici un de ses visages les plus constants s'éloigne sans arrêt de la beauté. C'est pour cela qu'elle se convulse et c'est pour cela qu'elle mourra si la paix pour elle ne signifie pas le retour à la beauté et sa place rendue à l'amour. (OC II, p. 993)

C'est bien en faveur au retour à la beauté et à l'amour que l'écriture du *Premier Homme* s'élève.

Les visites à Saint-Étienne révèlent en outre la présence de la guerre, comme dans cette note : « Création corrigée. Sous l'occupation : les ramasseurs de crottin. Les jardins de banlieue. Saint-Étienne Dunières : Les ouvriers dans le même compartiment que les soldats allemands. Une baïonnette a disparu. Les soldats gardent les ouvriers jusqu'à Saint-Étienne. Le grand type qui devait descendre à Firminy. Sa rage près des larmes. Sur la fatigue du visage la fatigue plus cruelle de l'humiliation. » (OC II, p. 1036) La référence à cette scène apparaît dans le dossier par la mention aux « 2 ouvriers arrêtés à Dunière. » (OC IV, p. 956).

Après 1944, toutes les références à la guerre et à l'Occupation figureront précédées par la mention à la « Création Corrigée » ce qui signale le dessein de les employer dans un récit. Comme nous l'avons cité dans notre troisième partie, la création corrigée supposait aussi l'écriture d'un roman. Cette note de 1944, par exemple, sera recopiée dans la chemise sur la guerre : « *Création corrigée*. Le tank qui se retourne et se débat comme un millepattes. Bob dans les prairies d'été en Normandie. Son casque couvert d'herbes folles et de ravenelles. » (OC II, p. 1021) qui envisagent de prendre en compte les scènes de combat.

Finalement, comme on pouvait s'y attendre, il prévoit de traiter de la Libération, d'après cette note de 1951 du cahier VII recopiée dans le dossier : « Rencontré hier P. Vianney ³⁶⁴, jamais revu depuis l'occupation et les journées merveilleuses de la Libération à Paris. Et tout d'un coup immense nostalgie, à pleurer, des camarades. » (OC IV, p. 1122)

2.2.3.2 La création corrigée et les camps de concentration

Dans notre troisième partie nous avons procédé à une archéologie du concept de création corrigée d'un point de vue esthétique, mais nous avons passé rapidement par un aspect particulier, que nous envisageons d'ailleurs comme négatif.

Dans le chapitre « Révolte et art » nous avons saisi que l'art et la révolte partagent la même visée : bâtir un monde unifié³⁶⁵. Mais dès que la pensée révoltée débouche dans un gouvernement totalitaire elle court le risque de voir cette ambition à un monde unifié se

³⁶⁴ Philippe Vianney, résistant, un des dirigeants du Mouvement de libération national (M.L.N.).

³⁶⁵ « Toutes les pensées révoltées, nous l'avons vu, s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos. La rhétorique des remparts chez Lucrèce, les couvents et les châteaux verrouillés de Sade, l'île ou le rocher romantique, les cimes solitaires de Nietzsche, l'océan élémentaire de Lautréamont, les parapets de Rimbaud, les châteaux terrifiants qui renaissent, battus par un orage de fleurs, chez les surréalistes, la prison, la nation retranchée, le camp de concentration, l'empire des libres esclaves, illustrent à leur manière le même besoin de cohérence et d'unité. » (OC III, p. 280)

transforme dans la création d'un univers fermé, représenté par la création de camps, soit-il d'extermination, de concentration ou de travail. Qu'est-ce que c'est les camps sinon un microcosme avec de bornes bien délimités, avec des lois propres et où des êtres humains sont contrôlés par ses bourreaux comme s'ils étaient des créatures dans les mains d'un dieu méchant ? Il s'agit d'une tentative de créer un monde artificiel ou encore, selon les mots de Camus, un « Système » (concentrationnaire ?). Le camp est un univers où le prisonnier reste totalement écarté du monde extérieur et qui vise l'anéantissement des esprits et des corps par un travail exténuant, cette dégradation au plan moral et physique finit par créer des personnes soumises et amorphes, bref, qui peuvent être complètement contrôlées³⁶⁶. Quoique les camps de concentration soient toujours évoqués par l'aspect de l'assassinat en masse des personnes indésirables au régime (surtout le nazi), Hannah Arendt nous signale dans « Les Origines du Totalitarisme » (publié d'ailleurs dans la même année de *L'Homme Révolté*) que les camps étaient avant tout d'être un laboratoire de domination complète : son but n'était pas la transformation du monde extérieur ou une conversion révolutionnaire de la société, mais la transformation de la nature humaine. Camus aussi ne dit pas autre chose quand il écrit que les régimes totalitaires aboutissent dans une « déshumanisation à froid par l'intelligence » et à la « réduction de l'homme à un objet d'expérience » (OC III, p. 100).

Plusieurs notes lancées dans les *Carnets* qui commencent par la mention « Création Corrigée » ou « Roman » abordent justement le thème des camps. À se fonder sur Onfray, il y aurait une enveloppe Kraft avec un paquet de photographies faites à la libération des camps³⁶⁷. Il imagine qu'il s'agit aussi d'un matériel qui servirait aussi comme documentation à ce projet³⁶⁸. Il se demande alors pourquoi ce livre n'eut pas lieu. Il pose l'hypothèse suivante : « On peut imaginer que, dans l'esprit camusien, l'archive du passé lui importait moins que la réalité du présent. [...] Camus aurait ainsi préféré une déconstruction du totalitarisme rouge très actif après-guerre au démontage de sa formule brune dans les ruines fumantes de l'Europe

³⁶⁶ « La terreur irrationnelle transforme en choses les hommes, « bacilles planétaires » selon la formule de Hitler. Elle se propose la destruction, non seulement de la personne, mais des possibilités universelles de la personne, la réflexion, la solidarité, l'appel vers l'amour absolu. La propagande, la torture, sont des moyens directs de désintégration ; plus encore la déchéance systématique, l'amalgame avec le criminel cynique, la complicité forcée. Celui qui tue ou torture ne connaît qu'une ombre à sa victoire : il ne peut pas se sentir innocent. Il lui faut donc créer la culpabilité chez la victime elle-même pour que, dans un monde sans direction, la culpabilité générale ne légitime plus que l'exercice de la force, ne consacre plus que le succès. Quand l'idée d'innocence disparaît chez l'innocent lui-même, la valeur de puissance règne définitivement sur un monde désespéré. » (OC III, p. 218)

³⁶⁷ Centre de Documentation Albert Camus.

³⁶⁸ Le dossier de la pièce « Les Justes » est aussi composée par des éléments iconographiques, quelques photographies des terroristes russes légendées et trois tirages agrandis provenant de la revue russe Byloïé. (OC III, p. 1197)

postnazie. » (2012, p. 425). En effet, dans *L'Homme Révolté*, l'analyse du nazisme se termine par l'avènement du communisme russe dont l'ambition était « l'Empire mondial ».

En outre, Camus n'aurait pas écrit en connaissance de cause, comme il l'affirme dans ses *Carnets* à propos de Rousset³⁶⁹ : « Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci. » (OC II, p. 1107) C'est-à-dire que pour Camus toute la littérature que relève de la Shoah ne peut être que de témoignage. Les notes sur les camps abondent dans les *Carnets*³⁷⁰, ce qui nous amène à penser que toutes les notes sur ce thème ne se nourrissent pas de son expérience, mais de ses lectures et de témoignages dont il prend connaissance.

L'écriture du *Premier Homme* lui est apparue aussi comme une opportunité de reprendre la thématique des camps nazis et de la guerre le biais d'un personnage que comme lui, lutterait dans la *Résistance*. En effet, dans la chemise « Guerre et Résistance », Camus récupère quelques notes sur ce thème. Ces notes tiennent en compte chacun des états successifs de l'histoire des camps : la crainte de la déportation, la vie dans les camps et le retour de ceux qui ont survécu.

Par exemple, cette note récupérée par un appel aux pages à la page 19 du cahier V : « Création corrigée. Les deux Juifs de Verdelot sous l'occupation. La terrible hantise de l'arrestation. Elle en devient folle et va le dénoncer. Puis elle vient le lui annoncer. On les trouve pendus tous les deux. La chienne hurlant toute la nuit, comme dans le plus banal des feuilletons. » (OC II, p. 1040). Il s'agit probablement d'une histoire dont Camus lui-même avait témoigné puisqu'il se réfugie à la fin de l'Occupation, dans ce village. La deuxième note que se suit à celle-ci, met entre guillemets un probable témoignage de quelqu'un qui a été arrêté :

Création corrigée : « On m'avait toujours dit que la première occasion de s'évader devait être immédiatement saisie. Tous les risques valaient mieux que ce qui suivrait. Mais il est plus facile de rester prisonnier et de se laisser aller vers l'horreur que de s'évader. Parce que dans ce dernier cas, il faut prendre l'initiative. Dans le premier cas, ce sont les autres qui la prennent. » (OC IV, p. 1041)

³⁶⁹ David Rousset, résistant et déporté (il recouvre la liberté en avril 1945), publie en 1946 *L'Univers concentrationnaire* et en 1947 *Les Jours de notre mort*. Camus lit les deux ouvrages et en prend des notes (OC II, p. 1093)

³⁷⁰ Retour des camps (OC II, P. 1106 et 1125); Roman. Déporté (OC IV, P. 1245); Roman. Retour du camp. (OC IV, p. 1138) Camp. Buchenwald (OC IV, p. 1138) Histoire de l'ancien déporté (OC II, p. 1067): « Une autre fois, au camp, on s'était amusé à leur faire creuser leur fosse et on ne les avait pas exécutés. Pendant deux bonnes heures ils avaient remué la terre noire, vu les racines, etc., sous un aspect nouveau. » (OC II, p. 1068)

Les autres notes récupérées des *Carnets* traitent de la vie dans les camps, sans doute retirées du livre de Rousset, puisqu'il fait référence à Buchenwald, le camp où cet écrivain avait été interné :

Camp. Un gardien illettré qui s'acharne sur un intellectuel. « Tiens pour les livres ! Alors, on est intelligent... » etc. À la fin l'intellectuel demande pardon. (OC IV, p. 1091)

« Un baptiste qui passe cinquante jours et cinquante nuits dans le cachot noir de Buchenwald. « Lorsque je sortis, le camp de concentration me parut aussi beau que la liberté. » (OC IV, 1108)

Roman. Roman création corrigée. « Il lui avait placé la bêche sur le cou dès qu'il avait été à terre. Et, le pied sur la bêche, avec le même geste qui brisait les mottes de terre grasse, il avait enfoncé. » (OC II, p. 1082)

Roman. Dans la misère interminable du camp, un instant de bonheur indicible. (OC IV, p. 1004)

Néanmoins, nous n'avons aucun indice de par quelles voies ces notes entreraient dans l'écriture du roman.

2.2.4 « L'Algérie »

« 29 mai 1958. Mon métier est de faire mes livres et de combattre quand la liberté des miens et de mon peuple est menacée. C'est tout. » (OC IV, p. 1273)

La référence à la guerre d'indépendance de l'Algérie est la plus fraîche rosée qui s'est déposée sur les ruines, il est nous impossible encore de sentir l'humidité des pierres tant le roman est près de la réalité des jours que Camus est en train de vivre³⁷¹. En effet, le début de la guerre pour l'indépendance, 1954, coïncide avec la genèse du roman et il est possible de suivre, au fur et à mesure que les années passent, à travers les *Carnets* et le dossier de travail, que chaque nouveau « événement » de cette guerre serait pris en compte par la fiction. L'innovation du thème est encore plus grande puisque Camus n'envisage de l'aborder pas

³⁷¹ Une des dernières notes de Camus dans le dossier (cahier bleu, 1959) fait mention au discours du 16 septembre du G. De Gaulle. C'est-à-dire que Camus suivait de près tout ce que concernait la politique à l'égard de l'Algérie et puisque cette note est lancée dans le cahier, il est possible que le roman ait touché à cette question de l'actualité (OC IV, p. 947). Camus finit cette note en songeant que s'il était membre du F.L.N, il aurait refusé la proposition de De Gaulle. Pour le discours, suivre le lien : <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00088/allocution-du-general-de-gaulle-du-16-septembre-1959-en-faveur-de-l-autodetermination.html>

dans aucun texte littéraire avant la publication du *Premier Homme*. La rédaction des nouvelles « La femme adultère » et « Le Renégat » est entamée avant le premier signe de la guerre en 1954, bien que l'hostilité entre français et arabes soit bien présente dans les deux textes³⁷².

2.2.4.1 La guerre dans le dossier de travail

Suivant les entrées des *Carnets* qui coïncident avec l'année fatidique, nous trouvons déjà en février 1955, dans une note qui commence par la mention « Le Premier Homme », une référence au mouvement indépendantiste, lorsqu'il envisage un personnage qui lutte pour la cause arabe (OC IV, p. 1219). En mai 1955, ce personnage est nommé Saddok et identifié comme un ami du protagoniste : jeune militant à la crise de 36, il devient un terroriste aux années cinquante (OC IV, p. 1236). Il est possible que le « modèle » pour la composition du personnage soit Ben Sadok, qui d'après la notice de l'édition de la Pléiade, serait un Algérien accusé d'avoir assassiné un ancien membre de l'Assemblée Algérienne, parce qu'il avait refusé de se joindre à la rébellion (OC IV, p. 1563). Ce « personnage » devient encore plus important lorsqu'en 1957, Camus envisage d'intervenir contre son exécution capitale³⁷³. Entre les mois d'août et octobre 1955, une note qui commence par « Roman » présente une liste des événements malheureux de l'année dernière : « Roman. Les sauterelles - Le tremblement de terre. L'attaque de la ferme isolée - L'attaque de Philippeville - L'attaque de l'école - Typhon sur Nemours. » (OC IV, p. 1240)³⁷⁴. Cette note sera récupérée dans la chemise « Éducation ». À la fin de 1955 et en 1956, deux notes sur la mère qui doit fuir l'Algérie et sur lesquelles nous revenons. Jusqu'à la fin des *Carnets* nous ne trouverons plus aucune référence à la guerre liée à l'écriture du roman. En 1957, cependant, nous trouvons le compte rendu de la visite que Germaine Tillion rend aux membres du F.L.N, une note que se termine par la dramatique constatation : « Je désespère de l'avenir » (OC IV, p. 1266). Par la suite, en 1958, Camus fait remarquer son entretien avec de Gaulle, le 3 mars (OC IV, p. 1268) et le 29 juillet, par un fragment assez lyrique et d'ailleurs prémonitoire, un futur sombre pour son pays : « Le

³⁷²Dans « La femme adultère » le personnage Marcel a des propos racistes que Camus essaye de nuancer dans la version finale. Le racisme du personnage est atténué par un éloge de Janine à Marcel : « elle aimait son courage à vivre, qu'il partageait avec les Français de ce pays. » (OC IV, p. 1346) Le sens du titre « L'Hôte » se repose sur une ambiguïté, ce qu'il est au même temps celui qui reçoit et celui qui est reçu, autrement dit, Camus établit cette ambiguïté, au moins d'un point de vue esthétique entre ce qu'on appelle communément colon et colonisateur (OC IV, p. 1350)

³⁷³ Dans une lettre du 4 décembre 1957, adressée au Président de la cour d'assises de la Seine, bien que Camus affirme condamner le crime de Sadok et s'identifie comme un adversaire des thèses et des actes du F.L.N, il pense que l'exécution de cet Algérien ferait compromettre la chance d'un avenir pour son pays et sera, par contre, une sentence qui aidera le contraire. (OC IV, p. 633)

³⁷⁴ Le séisme d'Orléansville date du 9 septembre 1954, l'attaque de Philippeville du 20 août 1955.

matin l'Algérie m'obsède. Trop tard, trop tard... Ma terre perdue, je ne vaudrais plus rien. » (OC IV, p. 1284)

La disparation, dans les *Carnets*, des mentions à la guerre est nul doute liée à la composition du cahier jaune, qui commence en 1957 et des « Éléments » : dans ces « notes et plans », Camus envisage de rendre compte des événements dramatiques de la guerre survenus en 1956 et dans les années qui suivent. Dans le cahier jaune, nous trouvons une référence à la scène du lynchage des arabes (OC IV, p. 925), il envisage en outre que son personnage Pierre soit l'avocat d'Yveton³⁷⁵ (OC IV, p. 924), le même nom revient sur la chemise « Éducation » où Camus fait remarquer « les deux opinions publiques » à propos de cette affaire, mais qui enfin, il serait « condamné assurément. (OC IV, p. 953) Sur ce même feuillet, un papier avec en-tête NFR, il est possible de lire la mention à l'histoire du cap. Moureau, capturé et torturé en 1956, et qui était devenu le symbole de la « déchéance française » (OC IV, p. 953). Sur le feuillet suivant, nous trouvons deux notes sur Saddok, et au verso, écrit au crayon et puis biffée, la référence au terrorisme urbain (L'attentat du Milk Bar, café au centre d'Alger, le 30 septembre 1956) (OC IV, p. 954).

En outre des notes dans la chemise « Éducation », les mentions à la guerre apparaissent dans les chemises « Guerre et Résistance » et « Algérie ». Dans la première chemise, nous avons trouvé un dossier composé par 7 feuillets dactylographiés qui porte des notes sur le cas d'Abderrahmane Taleb. Il s'agit des renseignements qui quelqu'un avait envoyé à l'écrivain et que nous résumons ici : Taleb a 28 ans, il a été condamné à mort 3 fois parce qu'il a fabriqué, sous contrainte, des explosifs pour les fournir au F.L.N et le temps de son recours en grâce s'approche. L'affaire est bien compliquée parce qu'il a reçu plusieurs condamnations pour une seule et même activité et que le tribunal n'a pas fait de différence entre les intentions de la Taleb et des personnes qu'il ne connaissait pas et qui ont utilisé la bombe. Ce dossier contient encore une lettre, datée du 14 mars 1958 et adressé à Clavel, dans laquelle Camus lui raconte qu'il va passer « mardi à l'Elysée pour plaider la cause de Taleb A. ». Bien que ces documents soient cités dans la notice de l'édition de la Pléiade, son contenu n'a pas été jusqu'à maintenant présenté au public. Nous présentons ici un fragment de cette lettre qui nous avons pu consulter chez Mme Camus : « Aide-moi. Tu peux m'aider à dissiper le malentendu qui peut être la cause du pire : la dernière déclaration de Taleb au Tribunal, tu t'en souviens, disait au peu près : « Mourir pour sa patrie est un sublime sacrifice.

³⁷⁵ Selon la notice de l'édition de la Pléiade, il s'agit du militant du Parti communiste algérien, Fernand Yveton, qui a été condamné à la guillotine, pour avoir « entreposé une bombe dans un local désaffecté de son entreprise, se proposant de la faire éclater à une heure tardive pour qu'il n'y ait pas de victimes mais seulement de dégâts matériels. » (OC IV, p. 1545)

Une troisième condamnation à mort ne m’effraiera pas. La guillotine pour nous, c’est comme la croix sur vos églises... » Au conseil de la Magistrature, on appelle ça la glorification de l’acte et c’est ce qui ne se pardonne pas. »

La chemise « Algérie », que Camus avait envisagé d’ailleurs d’appeler « Notes sur la guerre d’Algérie I – Homme », garde des coupures de presse sur les diverses attaques et attentats du F.L.N (voir appendice). Nous y trouvons encore une sous-chemise nommée « Plans d’ensemble », où Camus avait placé quelques coupures de presse du "Supplément spécial » de *L’Express* du 4 août 1958 et qui apportent « Le récit de Germaine Tillion », où elle narre son rencontre avec le chef du F.L.N, Saadi Yacef, à qui elle plaide l’arrêt des actes terroristes qui touchent les civils.

Néanmoins, dans ce dossier de travail, nous ne trouvons aucun plan qui prenne compte de l’usage de ces notes ou comment ces divers événements auraient été placés dans le roman, ce qui signale que cette partie n’était encore trouvée son plein développement dans la tête de l’écrivain.

2.2.4.2 *La guerre dans le manuscrit*

Tel que nous l’avons, la guerre est mentionné une seule fois dans le manuscrit, mais ses indices sont indiqués par la présence des soldats en armes (OC IV, p. 785), la peur des « bandits » (OC IV, p. 786), et notamment par l’explosion d’une bombe. À défaut des plans qui abordent le thème de la guerre, nous trouvons dans le feuillet I, qui avait été placé avant le 4^e chapitre, la mention à un possible cinquième chapitre qui se passerait « Chez la mère » et qui mettrait en scène un « attentat » (OC IV, p. 917). Dans le manuscrit, d’après une note marginale, ce chapitre est nommé « Le Père. La guerre. Sa mort. Attentat » (titre qui figure aussi sur la table de matières du feuillet III). Jacques, arrivé en Algérie par bateau au quatrième chapitre, rend visite à sa mère, pendant que le fils lui interroge sur son père, une explosion retentit sur la rue. Jacques descend de l’appartement pour voir ce qui s’est passé, toute cette partie du manuscrit, comme nous pouvons observer est entouré parce que Camus envisage de la placer « plus loin » dans son histoire. Dans la note marginale à gauche, l’écrivain signale que la scène de l’attentat devrait être développée dans une troisième partie qui n’existait pas encore, et que dans ce chapitre il devrait simplement l’indiquer. Nous pouvons observer aussi son hésitation par le point d’interrogation placé en bas.

ALBERT CAMUS

A ce moment la patrouille de parachutistes revint courant à perdre haleine dans l'autre sens. [1 mot biffé, illi.]

Des autos se rangeaient précipitamment le long des trottoirs et stoppaient. En quelques secondes la rue s'était vidée. Mais en se penchant, Jacques

pouvait voir un grand mouvement de foule plus loin ^{entre le} ~~pres du~~ cinéma Musset t l'arrêt du tramway. « Je vais aller voir dit-il. » ~~N'aie pas peur~~ et il a jete vers la mere [1 mot biffé, illi.] ~~sa mere l'appela mais il courait déjà vers l'arrêt~~ Au coin de la rue Prevost paradol, ~~des hom~~ un groupe d'hommes vociférait. « Cette sale race disait un petit ouvrier en tricot de corps dans la direction d'un arabe collé dans la porte cochere pres du cafe. Et il se dirigea vers lui. « Je n'ai rien fait dit l'arabe Vous etes tous de meche, bande d'encules et il se jeta vers lui Les autres le retinrent. Jacques dit à l'Arabe : « Venez avec moi », et il entra avec lui dans le café qui [1 mot biffé, illi.] maintenant etait tenu par Jean ~~le fils~~ son ami d'enfance, le fils du coiffeur. Jean etait la, le meme, mais ride, petit et mince, le visage chafouin et attentif. « Il n'a rien fait dit Jacques. Fais-le entrer chez toi. » Jean regarda l'Arabe en essayant son zinc. Viens dit il, et ils disparurent dans le fond.

En ressortant, Jacques l'ouvrier regardait Jacques de travers. « Il n'a rien fait dit Jacques » « Il faut tous les tuer », ~~Ce mot~~ [1 mot biffé, illi.] C'est ce qu'on dit dans la colere. Reflexis. » L'autre haussa les épaules Va ~~voir le~~ la bas ~~bouilli~~ et tu [4 mots biffés, illi.] parleras quand tu auras vu la bouillie. Des timbres d'ambulances s'élevaient, rapides, pressants. Jacques courait Jacques courait jusqu'à l'arrêt du tram. La bombe avait explosé dans le poteau électrique qui se trouvait près de l'arrêt. Le petit café qui se trouvait là etait plein de ~~mort qui hurlait~~ hurlemnts dont on ne savait si c'était la colere et la souffrance.

Il l'a vu avant de venir voir sa mère

Refaire dans la 3^e partie l'attentat de Kessous et dans ce cas donner ici simplement l'indication de l'attentat.

plus loin

Et il y avait beaucoup de gens qui attendaient le tramway, tous endimanchés

(OC IV, p. 785)

Dans cette note, en outre, Camus fait une mention à Kessous, ce que nous emmène à une information extratextuelle. D'après une « Lettre à un militant algérien » (OC IV, p. 354), il s'agit de Mohamed El-Assiz Kessous, à qui Camus avait écrit en 1955 sous demande pour son journal « Communauté d'Alger », destiné à défendre, devant le terrorisme, une entente franco-musulmane. Kessous, d'après ce qu'on pouvait imaginer, n'est pas un terroriste. Dans cette sorte de manifeste, Camus conclut que dans cette guerre aveugle, Français et Arabes, incapables de vivre ensemble, meurent ensemble. A la violence répond la violence et tous marchent vers une destruction générale. Dans la scène de l'attentat, Jacques prend pourtant parti de l'entente et ne veut pas rajouter du mal : lorsque quelqu'un menace un Arabe qui n'avait rien fait, Jacques lui dit « Venez avec moi » et le fait entrer dans le café de son ami Jean. En ressortant, un ouvrier regarde Cormery de travers et lance : « Il faut tous les tuer. » (OC IV, p. 786)

En ce que concerne la transition vers cette troisième partie, où le thème de la guerre serait développé, nous pensons qu'à la fin du dernier chapitre « Obscur à soi-même », Camus

paraît préparer le chemin, lorsqu'il parle des camarades arabes desquels il se sentait à la fois proche et séparé, parce que personne ne pénétrait jamais dans leurs maisons qui étaient barricadées aussi par leurs femmes qu'on ne voyait jamais, sinon avec leur voile. Ils étaient là, nombreux, et faisant planer « une menace invisible qu'on reniflait dans l'air des rues » lorsqu'une bagarre éclatait entre un Français et un Arabe, et qui était rapidement entouré par une « foule menaçante » de « visages sombres et fermés » (OC IV, p. 912). La mère aussi, qui regardait parfois la scène, ne choisissait pas son camp et lançait à propos des deux adversaires « Les Pauvres ».

Néanmoins, cette scène de l'attentat vécu à côté de la mère nous offre une piste à propos du développement que cette partie aurait pu avoir. À l'explosion de la bombe, la mère est prise d'une frayeur qu'elle ne pouvait pas maîtriser, elle se calme après et le narrateur conclut que c'est parce qu'elle avait grandi comme toute sa race dans le danger et qu'elle avait appris à l'endurer. Mais c'est Jacques qui n'arrive pas à endurer ce « regard d'agonisante qu'elle avait eu soudain ». Parce qu'un jour, la mère pourrait être sur la rue, et déjà vieille, elle ne pourrait pas courir en fuite (OC IV, p. 785). Or, comment ne pas lire dans cette scène un écho de la position de Camus lorsqu'un militant algérien l'avait interpellé à la conférence de presse à Stockholm, en 1957 ? Devant les actes de terrorisme, qui touchent surtout à des civils innocents, Camus comme toujours se place contre 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 à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice. » (OC IV, p. 289)

2.2.2.3 La justice et la mère

En suivant cette piste, nous pouvons envisager à partir d'une série de notes à propos de Saddok, quelle aurait été les contours de cette partie. D'après une première note, placée encore dans les *Carnets* et récupérée dans le dossier du roman (chemise « Éducation »), Saddok aurait été un ami arabe de Jacques. Nous présentons les deux notes afin d'observer les différences entre elles :

Carnets

Premier Homme. L'ami Saddok

- 1) jeune militant - Mon camarade - crise de 36
- 2) Ami - Revient à la coutume musulmane puisque l'autre l'a trahi. Se marie selon la

Chemise Éducation

Saddok1) jeune militant - Mon camarade - crise de 36. 2) Mon ami désormais. Revient à la coutume musulmane puisque l'autre l'a trahi. Mariage et [un mot illisible]

volonté de son père. Craint de manquer sa femme inconnue.

3) Terroriste.

Plus tard un ami européen a sa femme violée et tuée. Le premier homme et cet ami se précipitent sur leurs armes, arrêtent un complice, le torturent puis se jettent à la poursuite du coupable, le surprennent et le tuent. Sa honte, après. L'histoire c'est le sang. (OC IV, p. 1236)

3) Terroriste (scène avec lui et *la mère* qui est là et se tait. A n'importe quel prix sauf au prix de ma mère. Blessée peu après.)

Plus tard un ami européen a sa femme violée et tuée. Le 1^o homme et cet ami se précipitent sur leurs armes, arrêtent un complice, le torturent puis se jettent à la poursuite du coupable, le surprennent et le tuent. *Sa honte, après.* L'histoire c'est le sang. (OC IV, p. 953)

Bien que nous envisagions plus haut que ce personnage puisse être redevable à Ben Sadok, la mention à l'amitié des deux personnages nous conduit à penser qu'il serait possible d'assimiler également Kessous comme son modèle, puisqu'il s'agit d'un militant arabe ami de Camus³⁷⁶.

En ce que concerne son militantisme, une note du cahier bleu lancée en 1959, envisage de lier l'activité politique de Saddok à la misère Kabyle, Camus y fait mention encore à la sécheresse et à la famine (OC IV, p. 948). Il est probable donc que l'écrivain envisageait de faire référence à son long article, « Misère dans la Kabylie », écrit en 1939, dont les thèmes étaient exactement ceux-ci. Rappelons-nous qu'un plan pour « Roman Justice » qui a été récupéré dans la chemise « Guerre et Résistance », prévoyait que le personnage serait un militant du parti pour la « politique indigène ». (OC II, p. 1065). Ainsi, avant de devenir un terroriste, Saddok est un militant communiste, il déclare « que seul le P. C. a fait toujours ce qu'il fallait pour la cause arabe. » (OC IV, p. 953)³⁷⁷.

Le personnage Saddok pourtant revient à l'Islam parce qu'il a été trahi et décide de se marier à la musulmane. Cette scène est développée sur une note suivante à travers un dialogue des deux amis :

1) Saddok :

- Mais pourquoi te marier ainsi, Saddok

- Dois-je me marier à la française ?

À la française ou autrement ! Pourquoi te soumettre à une tradition que tu juges sotte et cruelle [Les Français ont raison, mais leur raison nous opprime. Et c'est pourquoi je choisis la folie arabe, la folie des opprimés. add. marg.] ?

- Parce que mon peuple est identifié à cette tradition, qu'il n'a rien d'autre, qu'il s'y est figé, et que se séparer de cette tradition c'est se séparer de lui. C'est pourquoi j'entrerai demain dans cette chambre, et je dénuderai une inconnue, et je la violerai au milieu du fracas des fusils.

- Bon. En attendant, allons nager. (OC IV, p. 940)

³⁷⁶ Dans la lettre à Kessous: « Et pourtant, vous et moi, qui nous rassemblons tant, de même culture, partageant le même espoir, fraternels depuis si longtemps, unis dans l'amour que nous portons à notre terre, nous savons que nous ne sommes pas des ennemis et que nous pourrions vivre heureusement, ensemble, sur cette terre qui est la nôtre. » (OC IV, p. 352)

³⁷⁷ A l'origine cette note ne faisait pas référence aux arabes : « *Premier Homme*. X. qui déclare que *seul* le P.C. a fait ce qu'il fallait toujours pour les camarades. » (OC IV, p. 1241)

Remarquons que dans cette conversation, Saddok revient sur la coutume de son peuple pour s'affirmer contre la France. C'est un viol et la mort de la femme d'un autre ami européen qui précipite Saddok et le « 1^e homme » sur les armes : ils tuent l'assassin, mais il a « honte, après », car il comprend que l'histoire, c'est le sang. Néanmoins, dans la reprise de cette note de 1955, Camus ajoute une information qui prévoyait une « scène avec lui et *la mère* qui est là et se tait. A n'importe quel prix sauf au prix de ma mère. Blessée peu après » (OC IV, p. 953). Cet ajout, possiblement postérieur à 1957, prend en compte la position de Camus en défense des siens et des innocents lorsque la violence s'est accrue dans les rues d'Alger.

Nous pouvons ainsi conclure que la scène de l'attentat avec la mère pourrait être déplacée vers cette troisième partie et augmentée, mais il n'est pas clair s'il agit de ma mère de Saddok ou du premier Homme qui sera blésée.

Les premières notes du cahier jaune vont dans le même sens lorsqu'elles prévoient des conversations entre Saddok et J. à propos du terrorisme où nous apprenons que c'est la mère de J. qui a été blessée à l'attentat :

Dernière conversation avec Saddok quand J. est déjà contre le terrorisme. Mais il accueille S., le droit d'asile étant sacré. Chez sa mère. Leur conversation a lieu devant sa mère. À la fin, « Regarde », dit J. en montrant sa mère. Saddok se lève, va vers sa mère, la main sur le cœur, pour embrasser sa mère en s'inclinant à l'arabe. Or J. ne lui a jamais vu faire ce geste, car il était francisé. « Elle est ma mère, dit-il. La mienne est morte. Je l'aime et la respecte comme si elle était ma mère. »
(Elle est tombée à *cause* d'un attentat. Elle est mal.) (OC IV, p. 923)

Dans la note suivante, Saddok part de la maison de J. au risque d'être pris, mais il le préfère car il peut rejoindre les autres dans la haine, mais pas J. qui est son frère, même s'ils sont séparés par son opinion. Une autre conversation nous apprend la teneur de ces opinions divergentes :

3) - Souviens-toi de 1936.
- Je ne suis pas terroriste pour les communistes. Je le suis contre les Français.
- Je suis français. Celle-là l'est aussi.
- Je sais. Tant pis pour vous.
- Alors tu me trahis.
Les yeux de Saddok brillaient d'une sorte de fièvre. (OC IV, p. 941)

Celle-là à qui J. fait référence, c'est la mère blésée, mais Saddok n'y prend pas compte de cette victime innocente, ce que signifie aux yeux de J. une trahison, car la « trahison

concerne la chair, l'individu seul » (OC IV, p. 941). Dans le dénouement de cette scène J. est au balcon et entend de coups de feu et une course, ensuite, il est aussi arrêté pour avoir hébergé un terroriste. (OC IV, p. 923)

Dans un autre possible dénuement, Camus pense à un Français d'Algérie qui a plaidé comme lui, en faveur de la cause arabe en métropole, mais qui rentre chez lui, est boycotté et finit par tuer un Arabe « dans une émeute où il défend sa mère. » (OC IV, p. 954)³⁷⁸. Dans la chemise « Mère » nous pouvons trouver une sorte de justification préalable de son acte :

Aux Arabes. Je vous défendrai à n'importe quel prix, sauf au prix de ma mère, parce qu'elle a connu plus que vous l'injustice et la douleur. Et si dans votre rage aveugle, vous touchez à elle ou risquez d'y toucher, je serai votre ennemi, jusqu'au bout. (OC IV, p. 958)

Par cette note, l'écho à la déclaration de 1957 ne pourrait être plus clair³⁷⁹. Spiquel affirme clairement que *Le Premier Homme* est un « roman politique » à la mesure qu'il reprend d'autre façon les déclarations de Camus, surtout dans les textes des *Chroniques Algériennes*. De cette façon, par les détours de l'art, Camus va affirmer sa position politique pendant qu'il lui est aussi possible, par cette projection dans son personnage, d'expérimenter les possibles que sa position aurait pu engager³⁸⁰.

Nous retrouvons encore ici la « création corrigée » selon laquelle l'écrivain aurait parti de ses expériences et opinions personnelles pour la composition de son roman et que ses mêmes expériences, selon le régime de la fiction, auraient retrouvé son contour définitif. Par la création, les personnages, en reprenant notre dernière citation, peuvent aller « jusqu'au bout » de ses actions.

³⁷⁸ Ce dénouement avait été, avec des légers changements, prévu par une note de 1955 « Il lutte pour la cause arabe. Il est pris dans une émeute antifranaise avec sa femme. Il la tue pour lui éviter le viol mais lui survit. Il est jugé et condamné. Ou encore : J'ai lutté 20 ans pour eux et le jour de leur libération ils ont tué ma mère. » (OC IV, p. 1219) La réitération des égards à la femme et à la mère est un affaire bien algérien, comme le signale le narrateur du *Premier Homme*, la morale de ce peuple, bien qu'élémentaire, recommandait avant tout la mère et la femme. (OC IV, p. 867)

³⁷⁹ Il est possible de lire encore dans une lettre à Amrouche, poète berbère, les positions de Camus à l'égard des victimes innocentes des attentats : « tu ne dois pas ignorer que tirer, ou justifier qu'on tire, sur les Français d'Algérie en général, et pris comme tels, c'est tirer sur les miens, qui ont toujours été pauvres et sans haine et qui peuvent être confondus dans une injuste révolte. Aucune cause même si elle était restée innocente et juste, ne me désolidarisa jamais de ma mère, qui est la plus grande cause que je connaisse au monde. » (OC IV, p. 1309)

³⁸⁰ Comme nous signale Ricœur dans « Du texte à l'action », par la fiction « des nouvelles possibilités d'être au monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne ; fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. » (1998, p. 128) A propos d'un engagement qui serait plus proche du conflit (non seulement par des articles écrits depuis Paris), Camus avoue en janvier 1956, qu'il est heureux de revenir en Algérie et être au cœur de la lutte, pendant que l'intellectuel par fonction « et quoi qu'il en ait, et surtout s'il se mêle par l'écrit seulement des affaires publiques, vit comme un lâche. Il compense cette impuissance par une surenchère verbale. Seul le risque justifie la pensée. » (OC IV, p. 1241) Depuis octobre 1955, Camus reçoit de menaces de mort. (OC IV, p. 1240)

2.2.4.4 Un impossible avenir ?

Depuis les premières notes de 1955 dont le thème était la guerre en Algérie, Camus semble pressentir un destin sombre pour sa terre. Mais il ne s'agit pas, à notre avis, d'annoncer simplement la défaite, mais de signaler par le détour du roman, qu'une civilisation court sa dernière chance et que l'intellectuel, toujours lucide, est un des derniers à le savoir (OC IV, p. 1244).

Deux notes de 1956 envisagent un dénouement pour le roman où, à cause de la violence, la mère serait obligée de fuir l'Algérie pour finir sa vie en Provence, dans une maison achetée pour elle par le fils. La mère pourtant souffre de l'exil parce qu'en France il n'y a pas d'Arabes. Finalement, c'est là qu'elle va mourir. (OC IV, p. 1240) L'écrivain pense encore à une deuxième fin où la mère repartira vers l'Algérie où l'on se bat parce que c'est là-bas qu'elle veut mourir. Le roman se terminerait sur la mère à l'hôpital (tombée malade ou blessée dans un attentat ?) et le fils ne peut la voir qu'à travers trois épaisseurs de verres. Séparés à nouveau, ils se regardent à vingt mètres l'un de l'autre. (OC IV, p. 1250) Par ces deux dénouements, il nous semble qu'il devient chaque fois plus difficile à Camus de soutenir à la fois un retour à la mère et un retour à une patrie qu'il sent échapper.

Dans la scène de l'attentat, la référence à ce possible dénouement figure déjà dans le refus de la mère de suivre son fils en France (OC IV, p. 785) :

Viens avec moi en France lui dit il - mais elle
secouait la tête, avec une tristesse résolue : « Oh ! non, il fait froid la bas
Maintenant je suis trop vieille. Je veux rester chez nous.

Dans le manuscrit, la phrase se termine par cet ajout peut-être tardif et que signale déjà que la mère finira ses jours sur l'Algérie.

En ce concerne l'Algérie, une note du cahier jaune ne pourrait être moins prophétique : « Titre : Les Nomades. Commence par un déménagement et se termine par évacuation des terres algériennes. » (OC IV, p. 924) Dans une note suivante, Camus pense à un colon qui détruit ses vignes parce que s'il a eu un crime de sa part, il faut l'effacer (OC IV, p. 928). Ses deux notes ont été marquées par une croix, ce qui signale qu'elles ont été employées dans le roman. En effet, au chapitre « Mondovi : la colonisation et le père », Jacques rencontre un fermier que lui parle des fermes attaquées et de l'ordre d'évacuation, car

la région est devenue invivable. Il lui raconte alors l'histoire de son père, dont les vendanges étaient terminées lorsque l'ordre d'évacuation est arrivé. C'est alors qu'il a ouvert ses cuves et qu'il a remis sur le droit chemin une source d'eau saumâtre qu'il avait fait dévier de ses terres. Pour finir l'affaire, il avait équipé un tracteur en défonceuse et pendant trois jours il avait arraché toutes ses vignes. A un jeune capitaine qu'il l'avait interpellé, il avait dit : « Jeune homme, puisque ce que nous avons fait ici c'est un crime, il faut l'effacer. » (OC IV, p. 851) A ses ouvriers Arabes, il les conseille d'aller au maquis lutter, parce qu'ils vont vaincre. Il part alors vers la France, son fils reste pourtant, il restera jusqu'au bout, quoiqu'il arrive. Et il conclut, en reprenant de certaine façon quelques positions que Camus avait présentées dans ses articles en défense d'une Algérie commune : « On est fait pour s'entendre. Aussi bêtes et brutes que nous, mais le même sang d'homme. On va encore un peu se tuer, se couper les couilles et se torturer un brin. Et puis on recommencera à vivre entre hommes. » (OC IV, p. 852)

Dans sa « Lettre à un militant algérien », Camus croit fermement que la paix se lèvera sur « sur nos champs, sur nos montagnes, nos rivages et qu'alors enfin, Arabes et Français, réconciliés dans la liberté et la justice, feront l'effort d'oublier le sang qui les sépare aujourd'hui. » (OC IV, p. 355) Ce jour-là, ses deux peuples séparés par la haine et le désespoir retrouveront ensemble, non une patrie (Camus écrit et puis biffe cette option, OC IV, p. 1440), mais « notre patrie », c'est-à-dire, une patrie commune.

Nous connaissons quel a été le dénouement scellé par l'Histoire pour les Français d'Algérie. Cette patrie, aujourd'hui, malheureusement, ne peut être retrouvée que par le roman, où Arabes et Français sont toujours ensemble dans la fraternité et le partage, représenté par l'image de deux hommes serrés dans le même sac : « Sous la vigne, l'Arabe, toujours couvert de son sac, attendait. Il regarda Cormery, qui ne lui dit rien. « Tiens », dit l'Arabe, et il tendit un bout de son sac. Cormery s'abrita. Il sentait l'épaule du vieil Arabe et l'odeur de fumée qui se dégageait de ses vêtements, et la pluie qui tombait sur le sac au-dessus de leurs deux têtes. » (OC IV, p. 750) Cette émouvante scène figure au premier chapitre qui raconte la naissance de Jacques, comme si Camus voudrait montrer par le roman qui aurait justifié son existence, qu'il n'est pas possible de se sauver tout seul, qu'on dépend toujours des milliers d'hommes qu'on côtoie. Pour que l'Algérie de son enfance demeure, il faudrait que Français et Arabes s'entendent dans la solidarité ainsi que Cormery et l'Arabe l'ont fait.

Nous concluons en reprenant l'idée de Camus pour qui la tâche de l'écrivain n'était pas de terminer l'histoire, mais de la créer, selon l'image de ce qu'il savait vrai. (OC III, p. 299)

CONCLUSION

« Alors que dans la journée le vol des oiseaux paraît toujours sans but, vers
le soir il retrouve une direction. Mais c'est bien tard. »
(OC IV, p. 964)

L'amour de l'avenir

Après cette longue réflexion à propos du processus de création du dernier roman de Camus nous devons affirmer que nos conclusions ne peuvent être que provisoires, puisque notre lecture se place sous le signe du conditionnel et des hypothèses, car il s'agit d'un texte inachevé. Ce qui a fini la création ne fut pas le cri victorieux et illusoire de l'artiste : « J'ai tout dit », mais la mort qui a fermé pour toujours le livre, écrivait Camus dans *Le Mythe*, sans pouvoir imaginer que des années après la mort iraient interrompre violemment non seulement sa vie, mais l'écriture de ce que s'annonçait comme son chef-d'œuvre. Il y avait d'ailleurs envisagé que son livre se terminât par une par l'inachèvement qu'il exemplifie par une phrase incomplète : « Et sur le bateau qui le ramenait en France... ». (OC IV, p. 927). Mais quoiqu'il s'agisse d'un texte inachevé, nous avons pu conclure que le roman aurait une fin bien claire : le retour à la mère. À cet égard, Camus avait envisagé une autre fin que nous préférons entre toutes, car elle se termine le temps qui s'arrête, le silence et l'image qui s'évanouit : « Il la regardait. Tout s'était arrêté, et le temps se déroulait en crépitant. Comme dans ces séances de cinéma où, l'image ayant disparu par suite d'un dérangement, on n'entend plus dans la nuit de la salle que le déroulement mécanique... devant l'écran vide. » (OC IV, p. 938)

Entre le texte tel que nous l'avons et cette fin que de conjectures à partir des traces conservées dans le dossier de travail. Nos conclusions deviennent encore plus provisoires si nous pensons non seulement le roman comme un texte inachevé, mais comme un texte inachevable. Camus parle de son roman comme un projet monstrueux et trop ambitieux³⁸¹, dont il n'était sûr qu'il pouvait le mener à terme. Aurait Camus échoué dans son entreprise ? Même si nous imaginons qu'il aurait arrêté et abandonné son texte tel que nous a légué en conséquence de sa mort, dans ce cas encore, nous retrouverons, comme aujourd'hui, un document émouvant qui témoigne d'un long cheminement pour retrouver, à travers les

³⁸¹ Camus lui-même parlait à C. Sellers le 31 décembre 1959 « tant que ce livre monstrueux ne sera pas fini, il n'y aura paix pour moi. » (apud TODD, p. 1035) A Chiaromonte, un « roman peut-être trop ambitieux » (apud OC IV, p. 1517)

guerres, les cris et la folie, la source de la vie et de son œuvre, une vérité qu'il avait découvert et après perdue.

De cette façon, vus de la perspective de la mort de son auteur, ces manuscrits et ces notes retrouvent une cohérence qu'ils n'auraient peut-être eue si Camus avait pu finir son texte. Si la mort transforme la vie en destin, de la même façon, pour le manuscrit, elle fixe une suite de « formes évanouissantes » (OC II, p. 992) représentées par le dossier génétique, dans un tout achevé et stable. Le chercheur se place ainsi devant cette ambiguïté et il doit lui aussi, à partir de son regard, saisir la genèse de l'œuvre comme un destin accompli. Pour le faire, il doit la « romancer », autrement dit, créer un récit où la masse de manuscrits puisse former un tout avec un commencement, un milieu et une fin.

De cette façon, si cette thèse avait une ambition ce serait celle d'être lue comme le récit d'une vocation semblable à celui raconté par le narrateur de *La Recherche*. Nous y trouvons le jeune Camus, ses premières lectures, son désir de devenir écrivain, la découverte d'une liaison profonde entre art et pauvreté, ses premiers textes, l'envie d'écrire sur l'enfance pauvre, les détours qu'il oblige de prendre pour cerner les années de plomb dans lequel il a été plongé, sa quête inlassable à trouver une forme et finalement l'écriture de son roman. Si l'objectif du travail de Lévi-Valensi (2006), en analysant la genèse de l'œuvre camusienne, fut de montrer la « naissance d'un romancier », notre objectif, à l'autre bout de l'œuvre, était de montrer que cette naissance ne pouvait pas être pleinement accomplie que par un retour, à l'âge mûr, aux thèmes et aux questions qu'il avait laissées en suspens au début. Comme le consignait Camus aux années cinquante « l'œuvre elle-même sera long mûrissement. » (OC IV, p. 1111)

Pour le chercheur encore, ce tête-à-tête avec les manuscrits, relève de la perception de la « présence » de celui qui a écrit. Le texte qu'on a dans les mains se revêt d'une dimension plus personnelle, il devient plus que des caractères sur le papier et qu'un processus d'écriture à être saisi. Le manuscrit témoigne du pouvoir des mots, un pouvoir auquel Camus croyait aussi. Rappelons-nous de la note de 1935 : l'œuvre d'art n'a de valeur que si elle est le moyen d'expression d'une vérité personnelle. C'est la raison pour laquelle tout au long de cette thèse nous avons fait appel à la biographie de Camus, le projet esthétique de l'écrivain nous semblait indissociable de son projet existentiel. En effet, le monde du langage, comme il le fait rappeler tout au long du *Premier Homme*, ne fut lui donné en héritage, il a dû le conquérir³⁸². Cela, en ce que concerne l'enfance, mais aussi en ce que concerne l'histoire

³⁸² Onfray nous rappelle aussi de cet aspect de l'écriture camusienne : « Le récit généalogique du *Premier Homme* constitue l'exact antipode des *Mots* de Jean-Paul Sartre, héritier bourgeois d'une culture bourgeoise

Camus a aussi appris très tôt la valeur des mots. Il avait écrit à propos du temps où il avait lutté à la Résistance que : « Risquer sa vie, si peu qu'il en soit, pour imprimer un article, c'est apprendre le vrai poids des mots. » (OC III, p. 936)

C'est pourquoi l'étude du processus de création du *Premier Homme* fut passionnant car nous envisageons que pour ce livre, pour chaque mot que nous avons pu transcrire il avait plus en jeu que des simples actions de raturer/réécrire, par exemple. Là était la vie de Camus, dans tous les sens. Là était l'impératif qui a toujours poussé son écriture, un impératif à la fois esthétique et éthique : la fidélité à la beauté et aux humiliés. (OC III, p. 614)

Par l'étude du processus de création, nous avons pu comprendre que chez Camus l'œuvre naît de la vie, mais à l'autre bout, l'œuvre aide aussi à vivre (OC III, p. 376). L'écrivain n'est plus un « solitaire » qui parle d'une expérience personnelle, par son texte, il devient aussi solidaire à tous les hommes : « j'écris, donc nous sommes », on pourrait affirmer. Par le roman, l'écrivain crée l'universalité, il s'oublie afin d'affirmer dans ses œuvres tous les individus au même temps qu'il préserve une part de lui-même « qui symbolise aussi l'existence et la dignité des autres. » (OC III, p. 375) L'écriture du roman témoigne ainsi, comme l'allégorie de la lutte commune contre la peste, de la révolte des hommes devant sa condition métaphysique, puisqu'il lutte contre la mort, mais aussi historique, puisqu'il combat l'oubli. Bien que plusieurs critiques aient affirmé l'absence de philosophie dans *Le Premier Homme*, le but de notre thèse fut de montrer que si la philosophie n'était pas présente comme un thème, elle pouvait être observée dans un deuxième degré, autrement dit, dans l'écriture du roman. Comme Sisyphe et l'absurde et Prométhée et la révolte, Némésis et la mesure y étaient présentes.

La mention à Némésis, déesse de la mesure, figure pour la première fois dans les *Carnets* en 1947, et bien qu'elle représente le châtiment car « Tous ceux qui ont dépassé la mesure seront impitoyablement détruits. » (OC I, p. 1082), Camus y perçoit une valeur positive. Dans la Grèce ancienne, Némésis punissait l'*hybris*, une faute qui était le contraire de la tempérance et la modération. La démesure désignait le fait de désirer plus à la juste mesure de ce que le destin (*moira*) nous avait réservé. Némésis conduisait alors l'individu aux limites de ce qu'il avait dépassé. Comme pour le mythe de Sisyphe et de Prométhée, Camus essaie de réécrire ce mythe en « l'adaptant » aux problèmes de l'homme moderne qui doit lui aussi chercher une juste mesure dans tous les sens de sa vie. Par la mesure, il ne cherche pas à

transmise par une famille bourgeoise. Voilà pourquoi Camus prend la littérature au sérieux, les mots également, ne parlons pas de la philosophie – nul risque pour lui de considérer l'écriture comme des jeux d'adresse conceptuelle : Camus écrit avec son sang. » (2012, p. 72)

offrir une solution, mais une méthode selon laquelle il sera possible d'aborder les problèmes qui se posent l'homme afin qu'il puisse marcher vers l'avenir (OC III, p. 999). Ainsi, elle n'est ni refus ni solution aux contradictions : Camus assimile l'idée de mesure à la recherche d'un équilibre entre les contraires, elle est l'affirmation de la contradiction et la décision ferme de s'y tenir. (OC III, p. 372)

Mais si la mesure ne représentait pas une solution à la contradiction, elle était la solution au problème que Camus a découvert très tôt : le rythme binaire, insistant et despotique qui règne dans la vie et les idées et le malheur de l'homme qui cherche une unité en face de dualités dont les termes sont irréconciliables (OC I, p. 966). La réponse, découverte des années après, se trouvait dans l'équilibre. À travers *Le Premier Homme*, Camus a su retrouver « la source de révolte » dont il avait parlé dans son chapitre « Révolte et art » où « refus et consentement, singularité et universel, individu et histoire s'équilibrent dans la tension la plus dure. » (OC III, p. 296)

Or, l'image de la rosée sur les ruines que nous avons choisie pour la lecture de du processus de création du *Premier Homme* est celle de la mesure, du parfait équilibre entre l'ancien et le nouveau, entre le désir d'avancer et le besoin du retour, entre la reprise et l'innovation. Elle était aussi le désir d'équilibrer le monde de la pauvreté et celui de l'art, le silence et le langage, le réel et l'imagination, le fond et la forme, le passé et le présent, le souvenir et l'oubli, l'histoire et la beauté, la Méditerranée et l'Europe, les Français et les Arabes. Une fois que l'équilibre a été établi, peut-être qu'à la fin de son « long cheminement », l'écrivain aurait pu retrouver une patrie tranquille pour sa création et apaiser sa recherche.

À l'image de la rosée sur les ruines, nous ajoutons une autre image choisie par Camus afin d'illustrer cette recherche d'un équilibre entre deux forces contraires. Celle de l'artiste comme un artisan qui tresse une même corde avec deux fils, l'un blanc et l'autre noir (OC IV, p. 613). Comme il avait écrit dans sa « Défense de l'Homme Révolté », les contradictions ne se résolvent pas dans une synthèse, mais dans une création. (OC III, p. 377). Par l'analyse du processus de création, nous avons pu observer comment il tresse ces deux fils, le blanc représentant la lumière de son enfance qu'il ne pouvait pas renier et le noir, les servitudes de son temps qu'il n'était possible de refuser.

Ainsi, avec le fil de ses expériences personnelles, il faisait la place à l'individu, et avec le fil de l'histoire, il faisait la place au destin collectif. Cet entrecroisement lui épargnait de tomber soit dans l'individualisme absolu, soit dans l'historicisme pur. Par cette corde tendue à

rompre, il essayait de créer une tension si grande qu'elle finirait pour projeter l'individu et l'histoire en avant. (OC III, p. 373).

Mais la mort de l'écrivain est toujours là, elle se pose comme une limite à mes conjectures. Depuis le début de notre thèse, nous avons essayé de montrer que toute l'œuvre de Camus ne serait qu'une grande spirale. Mais sa mort prématurée nous laisse néanmoins cette impression : celle d'un cercle qui se ferme, tant le début et la fin de l'œuvre sont liées. Qu'est-ce que c'est le cercle sinon la forme géométrique qui réunit le principe et la fin, qui représente avec perfection le cycle de la vie de naître, vivre et de mourir ? Ne serait celle l'ambition de Camus, d'unifier ses cycles dans un tout, de créer avec l'ensemble de ses œuvres un monde clos ? Ici encore l'exemple de Proust lui aurait été déterminant, comme il l'explique dans son chapitre « Révolte et art », par les sept volumes de *la Recherche* l'écrivain avait su « fermer la boucle » : la grandeur réelle de Proust a été d'écrire *Le Temps Retrouvé* qui avait réussi à assembler un monde dispersé.

Dans ce sens, il m'a toujours semblé étrange le fait que nous ne pouvons pas trouver dans les *Carnets* d'indications à un possible quatrième cycle, puisque pour les trois premiers les notes abondent et cela bien avant sa mise en chantier. Quelques critiques conjecturent qu'il aurait passé à la poésie. Mais ce qui est plus touchant dans ce manque d'indications pour l'œuvre à venir c'est que la mort rencontre Camus.

En vérité, par cette image de l'œuvre en tant que spirale qui se transforme en cercle, nous pourrions même affirmer que les trois cycles ne faisaient qu'un seul ou encore que le troisième cycle ne serait que l'aboutissement des questions du début, présentes surtout dans ses écrits de jeunesse. Ce que j'ai essayé de signaler par cette thèse c'est qu'avec l'écriture du *Premier Homme*, il ferme la boucle puisqu'il réussit à réunir dans une seule œuvre les problèmes de son époque (qu'il explore tout au long de l'œuvre) et l'histoire de son enfance (qu'il voudrait explorer depuis le début). C'est à ce moment d'unification et de rencontre que l'œuvre aurait vraiment commencée, selon le vœu de la préface. Notons bien, Camus n'affirme pas que son œuvre n'était pas encore terminée, mais qu'elle n'était pas commencée. Il ne dit autre chose lorsqu'il écrit à Jean de Maisonseul, en 1959 : « Je n'ai écrit que le tiers de mon œuvre. Je la commence véritablement avec ce livre. » (apud TODD, 2013, p. 1025) De nouveau, l'écho avec l'œuvre proustienne et la découverte de la vocation de l'écrivain à la fin de *la Recherche* résonne très fortement.

Je songe ainsi que ce qui serait venu après serait totalement détaché de cette spirale qui se ferme en cercle. Parti de l'absurde, du divorce, Camus aboutit dans l'amour pour se forger une sorte de salut.

Comme l'homme de la parabole de Kafka³⁸³, récupérée sous la plume d'Hannah Arendt, Camus se situait entre deux forces temporelles, le passé et le futur et par conséquent entre deux forces esthétiques, le mouvement d'innovation et de reprise. Nous avons affirmé que la spirale s'est fermée dans un cercle où le début et la fin de l'œuvre se sont finalement rencontrés. Je voudrais cependant aller plus loin : comme le « il » kafkaïen, cet homme coincé entre deux forces qui se heurtent, Camus a réussi à trouver la brèche dont parle Arendt. Sa brèche n'est rien d'autre que la mesure. S'il avait vécu, je pense qu'il aurait réussi à sortir du champ de bataille, à sortir du cercle et trouver un chemin qui le mènerait plus loin³⁸⁴. Et la mère est le noyau central de ce dépassement.

Pour le fils, tout commence littéralement avec la mère. Il nous semble que le *royaume* de l'enfant peut être compris comme le monde *ante parfum* où il vit en *communion* totale avec elle : « nous naissons séparés – sauf de la mère » (OC IV, p. 939), écrit Camus dans une note de travail pour le roman. Mais il arrive que « les décors s'écroulent » et il prend soudainement conscience qu'ils sont séparés. Dans le fragment « Louis Raingeard » nous lisons : « Et lui savait que tout ce qui faisait sa sensibilité, c'était tel jour où il avait compris qu'il était né de sa mère, et que celle-ci ne pensait presque jamais. Il était intelligent, comme ils disaient. Et ce que le séparait d'elle, c'était précisément son intelligence. » (OC I, p. 90). Par ses écrits, de ses débuts littéraires au *Premier Homme*, il nous semble qu'il a de résistances à couper « le cordon ombilical spirituel » que le liait à la mère. (OC II, p. 1381). Cette sorte de quête d'une communion première avec elle, peut être envisagée comme une limite à dépasser dans son œuvre avant qu'il puisse continuer.

Depuis ses premiers écrits, il semble en être conscient puisqu'il ne considère autre fin à sa première tentative d'élaboration romanesque qu'un retour à la mère. C'est alors que la mère se transforme par la première fois dans une *figura christ*³⁸⁵, selon la description du fils

³⁸³ « Il y a deux antagonistes : le premier le pousse derrière, depuis l'origine. Le second barre la route devant lui. Il se bat avec le deux. Certes, le premier le soutient dans son combat contre le second car il veut le pousser en avant et de même le second le pousse en arrière. Mais il n'en est ainsi que théoriquement. Car il n'y a pas seulement deux antagonistes en présence mais aussi, encore lui-même, et qui connaît réellement ses intentions ? Son rêve, cependant, est qu'une fois, dans un moment d'inadvertance – et il faudrait assurément une nuit plus sombre qu'il n'y en eut jamais – il quitte d'un saut la ligne de combat et soit élevé, à cause de son expérience du combat, à la position d'arbitre sur ses antagonistes dans leur combat l'un contre l'autre. » apud Hannah Arendt, « Préface » *La crise de la culture*, p. 16.

³⁸⁴ Comme il avait écrit dans « L'Homme Révolté » : « Pour un esprit aux prises avec la réalité, la seule règle alors et de se tenir à l'endroit où les contraires s'affrontent, afin de ne rien éluder et de reconnaître le chemin qui mène plus loin. » (OC III, p. 372)

³⁸⁵ Dans une note du cahier jaune, la mère est comparé à un personnage dostoïevskien : « Maman : comme un Muichkine ignorant. Elle ne connaît pas la vie de Christ, sinon sur la croix. Et qui pourtant en plus près ? » (OC IV, p. 931) Le prince Muichkine est le personnage central de *L'Idiot*, et comme la mère il aussi une *figura Christi*.

elle n'avait rien, ni beauté, ni richesse, ni complication de l'esprit. (OC I, p. 95)³⁸⁶ Dans le cahier de travail pour le *Premier Homme*, le rapport devient explicite : « Sa mère est le *Christ* » (OC IV, p. 925) Comme nous l'avons constaté, tel le fils prodigue, il retourne pour demander le pardon pour ses fautes afin de renouer sa communion première avec elle. Et il n'est pas gratuit qu'une des premières phrases dites par la mère lorsque Jacques revient à la maison maternelle, c'est « Mon fils, disait-elle, tu étais loin » (OC IV, p. 773). Dans les notes de travail de la chemise « Mère », elle apparaît comme une sorte de vierge d'une religion dont le fils est le seul membre. Devant la confession du fils, elle lève ses mains vers lui dans un geste de grâce et lui dit de paroles mystérieuses. Dans ses yeux sombres il lit l'amour et l'adoration et, incapable de résister à cette grâce, il se jette dans ses bras. (OC IV, p. 927)

De cette manière, en reprenant l'idée des cycles de l'œuvre camusienne, où l'écrivain serait parti d'une communion non seulement avec la mère, mais aussi avec la terre, l'absurde représentait un divorce avec ses deux êtres aimés. Dans ce sens, une note de travail envisage la mère et le fils comme un vrai couple (OC IV, p. 938) Partant de la révolte et d'une quête profonde d'équilibre et d'unité, le troisième cycle ne prévoyait autre destin que l'amour qui pourrait enfin réunir ce qui était séparé au début. À travers cette quête d'amour et de pardon, l'écriture du roman représenterait une sorte de rédemption³⁸⁷.

Rappelons-nous que dans les écrits de Camus, la mère est une figure indifférente. Dans « Louis Raineard » par exemple, elle est décrite comme une figure souffrante et triste, indifférente même à la maladie de son fils. Mais il était capable d'apercevoir « une entente tacite » que les liait, c'est là sa définition d'amour pour la mère : « un attachement si puissant qu'aucun silence ne le peut entamer, une nécessité avilissante, une glu qui se colle à l'esprit, qui enrobe toutes les idées » (OC I, p. 92). Notons bien qu'il ne parle pas d'amour maternel et tendre entre mère et fils, mais d'une affection presque malsaine, voire obsessionnelle. Du côté de la mère, nous pouvons voir plus qu'un amour manqué, une difficulté à l'exprimer. Du côté du fils, il s'en doute de l'avoir bien aimé car il s'est séparé d'elle.

Plusieurs années après l'écriture de ce fragment, Camus se souvient de l'enfance comme d'une vie sans amour (mais non sans jouissance), puisque la mère, comme dit le sens

³⁸⁶ J'y vois un écho de Isaïe 53 : 2-3 : « Il n'avait ni beauté ni splendeur propre à attirer nos regards, et son aspect n'avait rien pour nous plaire. Méprise et délaissé par les hommes, homme de douleur, habitué à la souffrance, il était pareil à celui face auquel on détourne la tête: nous l'avons méprisé, nous avons fait aucun cas de lui. »

³⁸⁷ Nous n'aurons l'espace ici pour poser les balises du rapport entre Camus et le christianisme, pour cette raison nous aimerions nous joindre à la lecture d'Anne Ripa : « Mi hipótesis es que la obra descristianiza ciertos principios cristianos guardando todo su potencial humanista pero dejando de lado su mensaje religioso. Este proceso de descristianización de Camus, llamado por algunos « humanismo agnóstico », comprende una dimensión sagrada. Esta dimensión sagrada atraviesa también El Primer Hombre por una reescritura del Génesis y de los Evangelios ». In (CASSAGNE, 2012, p. 228).

commun, n'est pas une source d'amour. Parmi tant de choses que le premier homme doit apprendre seul, il lui faut apprendre la plus difficile des leçons : « Dès lors, ce qu'il y a de plus long au monde c'est d'apprendre à aimer. » (OC IV, p. 1174)

Si dans « Louis Raingeard » le fils n'ai pas sûr d'aimer la mère, dans ses *Carnets* Camus l'avoue dramatiquement : « J'aimais ma mère avec désespoir. Je l'ai toujours aimé avec désespoir. » (OC IV, p. 1069) Cet amour désespéré sera celui de Jacques, ainsi, même lorsque l'amour devient patent il porte encore le relent d'un rapport souffrant. Néanmoins, c'est dans *Le Premier Homme* que l'amour de la mère se révèle d'une fois par toutes :

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. (OC IV, p. 796)

Cette révélation soudaine transforme les doutes en certitude, impossible de regarder cette scène et ne pas penser à un jeune amoureux et innocent qui découvre l'amour et plus, l'amour réciproque. Ainsi, c'est par le roman que la communion pourrait être rétablie. Comme le Christ dans la création, la mère est l'Alfa et l'Omega de la création camusienne. C'est pour elle et à travers d'elle que l'œuvre aurait vraiment commencée, comme nous l'avons vu, par un renouvellement complet. C'est elle, à travers son silence, qui criait avec une bouche muette et souriante : « Nous ressusciterons. » (OC IV, p. 959)

Mais est-ce qu'au bout du pardon et du salut par l'amour de cette mère-Christ, Camus aurait pu arriver à sa terre promise, retrouver vraiment son paradis perdu ?

Comme nous l'avons constaté, il devient chaque fois plus évident à l'écrivain qu'il serait difficile de renouer ses liens avec la terre. Ainsi, à côté de diverses notes qui planifient un retour à la mère, nous trouvons celle-ci qui traduit un cri désespéré :

Fin.

Rendez la terre, la terre qui n'est à personne. Rendez la terre qui n'est ni à vendre ni à acheter (oui et le Christ n'a jamais débarqué en Algérie puisque même les moines y avaient propriété et concessions).

Et il s'écria, regardant sa mère, et puis les autres

« 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 ou 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 révéérés. (Alors le grand anonymat deviendra fécond et il me recouvrira aussi - Je reviendrai dans ce pays.) (OC IV, p. 944)

Nous savons que la revendication de Camus n'aurait pu se concrétiser, car quelques mois après sa mort, sa mère meurt et quelques années après, la terre est retirée à ceux qu'il aimé. Mais nous imaginons encore « Camus heureux » car par les détours de l'art, il aurait arrivé à être « pauvre à nouveau » et à « revenir dans ce pays » et y voir encore réunis sous le soleil de sa naissance ceux qu'il a aimé.

Par l'art, les ruines du passé individuel et historique ont été recouvertes des fleurs, comme elles l'étaient au temps de la jeunesse et des noces avec le monde. Et par ce mariage entre les ruines et le printemps, entre la réalité et le travail de création littéraire, elles sont entrées dans la nature et redevenues de pierres. Les pierres sont ce qui durent dans une « éternelle jeunesse, l'amour de l'avenir » (OC IV, p. 1211) : chaque fois qu'un nouveau lecteur ouvre ce livre, le monde y recommence dans une lumière toujours neuve.

« C'est à cela que servent les grandes images du passé, quand la nature sait les accueillir et éteindre le bruit qui dort en elles, à ressembler des cœurs et des forces qui ensuite serviront mieux le présent et l'avenir. »
(OC IV, p. 1204)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABBOU, André *Albert Camus, entre les lignes : 1955-1959, adieu à la littérature ou fausse sortie ?* Biarritz ; Paris : Séguier, 2009.
- ARENDT, Hannah *Condition de l'homme moderne* Trad. Georges Fradier Paris : Calmann-Lévy, 2012.
- _____. *La crise de la culture* Huit exercices de pensée politique. Trad. sous la direction de Patrick Lévy Paris : Gallimard, 2012.
- AMIOT, Anne-Marie e MATTÈI Jean François, org. *Albert Camus et la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- AUDI, Paul *Qui témoignera pour nous ? Albert Camus face à lui-même*. Paris : Éditions Verdier, 2013.
- BARTFELD, Fernande *Albert Camus, voyageur et conférencier*. Paris : Lettres Modernes, 1995.
- BARTHES, Roland *La Préparation du Roman I et II*. Paris : Seuil, 2003.
- _____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- _____. « Michelet, l'Histoire et la Mort » In : *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002.
- _____. *Vita Nova* In : *Œuvres Complètes*. » In : *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002
- _____. « Longtemps je me suis couché de bonne heure » In : *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002.
- BASSET, Guy *Camus la philosophie et le christianisme*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2012.
- BENJAMIN, Walter *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris : Flammarion, 2000.
- _____. « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, 2000.
- _____. *Expérience et pauvreté suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, trad. Cédric Cohen Skalli Paris : Payot, 2011.
- _____. *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 246.
- BIASI, Pierre-Marc de *Génétique des textes* Paris : CNRS Éditions, 2011.
- BLANCHOT, Maurice « L'expérience de Proust » In : *Le livre à venir* Paris : Gallimard, 1995.
- BUSTARET, Claire v « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 19 janvier 2007
Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=23614>
- BUTOR, Michel *Répertoire I* Paris : Les Editons de Minuit, 1960.
- CADUC, Éveline « Le Premier Homme, Ébauche d'un troisième cycle » Nice : Association des publications de la faculté des lettres de Nice, 1998.
- CAMUS, Albert *Correspondance Albert Camus – Louis Guilloux (1945-1959)* édition Agnès Spiquel-Courdille, Collection Blanche, Paris : Gallimard, 2013.

- _____. *Correspondance Albert Camus, Jean Grenier 1932-1960* établissement du texte et notes Marguerite Durhenn. Collection Blanche, Paris : Gallimard, 1981.
- _____. *Correspondance Albert Camus, Pascal Pia, 1939-1947*, présentation et notes d'Yves Archambaud, éditions Fayard/Gallimard, 2000
- _____. *Correspondance Albert Camus, René Char 1949-1959*, présentation et notes de Franck Planeille, Paris : Gallimard, 2007.
- CASARES, Marie Résidente privilégié Paris : Fayard, 1980.
- CASSAGNE, Inés de (org.) « Una vision y un pensamiento en evolución » Actas del Coloquio Internacional Buenos Aires, 2010. Buenos Aires : Del Umbral, 2012.
- _____. *Camus intime El Primer Hombre* Buenos Aires : 2006.
- CESAR, Journal « Centenaire Albert Camus : Catherine Camus parle de son père » In : Mediapart URL : <http://blogs.mediapart.fr/blog/journal-cesar/070613/centenaire-albert-camus-catherine-camus-parle-de-son-pere> (dernière consultation...)
- CONTAT, Michel *L'auteur et le manuscrit* Paris : PUF, 1991.
- CORBIC, Arnaud *L'absurde, La révolte et l'amour* Paris : Editions de l'Atelier, 2003.
- DANA, Catherine *Fictions pour mémoire : Camus, Perec et l'écriture de la Shoah* Paris : l'Hammartan, 1998.
- DELACROIX, Eugène *Journal Tome I 1823-1850* Texte établi par Paul Flat, René Piot Paris : Librairie Plon, 1893.
- DEPLAACE, Anne « 'Intermittences' et 'Moments de vie' : l'esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf » In : TRANS – Revue de littérature générale et comparée. [En ligne], 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 21 avril 2014. URL : <http://trans.revues.org/493>
- DIDIER, Béatrice et NEEFS, Jacques (orgs.) *Éditer des manuscrits : Archives, complétude, lisibilité* Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- DOSTOIEVSKI, Fédor *L'Adolescent* Trad. de Pierre Pascal Paris : Gallimard, 1956.
- ERNAUX, Annie *Retour à Yvetot* Paris : Éditions du Mauconduit, 2013.
- EUGENE, Nicole « L'auteur dans ses brouillons : *marginalia* des Cahiers de Proust », *BMP*, n° 39, 1989
- FOXLEE, Neil "Abstraction", anti-intellectualisme et autocritique chez le jeune Camus in : *Albert Camus 22 : Camus et l'Histoire* (Lettres Modernes), 2010.
- GASCAR, Pierre *Camus*. Paris : Hachette, 1964.
- GASPARINI, Philippe *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* Paris : Seuil, 2004.
- GASSIN, Jean. *L'univers symbolique d'Albert Camus : essai d'interprétation psychanalytique*. Imprinta Paris : Minard, 1981.
- GAY-CROISIER, Raymond (org.) « *Le Premier Homme* en Perspective » Dans : *Albert Camus 20*, La Revue des Lettres Modernes. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2004.

- GENETTE, Gérard *Fiction et Diction*. Paris : Editions du Seuil, 2004.
- _____. ; TODOROV, Tzvetan (org.) *Recherche de Proust*. Paris : Editions du Seuil, 1980.
- GRENIER, Jean *Albert Camus : Souvenirs*. Paris : NRF, Gallimard, 1968.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus, soleil et ombre : une biographie intellectuelle*. Paris : Gallimard, 1999.
- GRÉSILLON, Almuth *Éléments de critique génétique Lire les manuscrits modernes* Paris : PUF, 1994.
- _____. « Proust ou l'écriture vagabonde À propos de la genèse de la « matinée » dans La Prisonnière », *Marcel Proust. Écrire sans fin*. Paris : CNRS Éditions, 1996.
- GORKI, Maxime *Ma vie d'enfant* Trad. Serge Persky Paris : Calmann-Levy, sans date.
- GUÉRIN, Jeanyves « Identité et histoire de la France selon Albert Camus » *Synergies Inde*, n.5, 2010.
- GUILLOUX, Louis *Le pain des rêves* Paris : Gallimard, 2008.
- HAY, Louis *et al. Carnets d'écrivains 1 : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*. Paris, CNRS, 1990.
- _____. *Les Manuscrits des écrivains*, Paris : Hachette/CNRS, 1993.
- _____. « Ecrire hors des pages », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 02 avril 2007 Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=64236>).
- HAOUET, Mohamed-Kameledine *Les objets dans l'œuvre narrative d'Albert Camus*. Tunis : Editions de la Méditerranée, 1994.
- JURT, Joseph « Le Mythe d'Adam. *Le Premier Homme* d'Albert Camus » in Peytel, Gérard (éd.), *Mythe des origines, Eidolon*, Université de Bordeaux III, 2002, pp. 307-316, [en ligne] URL : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/491/pdf/camus.pdf>
- LASCU, Ioan ; MANOLESCU, Camelia, RADULESCU, Valentina *Albert Camus : innovation, classicisme, humanisme* Craiova : Scrisul Românesc Fundatia – Editura, 2013.
- LEBLOND, Aude *Poétique du roman-fleuve de Jean-Christophe à Maumort*. Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Thèse de Doctorat, 2010.
- LEBRAVE, Jean-Louis « L'écriture inachevée », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 26 octobre 2007 Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187207>.
- _____. « L'Édition Génétique » In : *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : Hachette/CNRS, 1993.
- LEJEUNE, Philippe ; VIOLLET C. *Genèses du « je »*. Manuscrits et autobiographie, 2000.
- _____. « Georges Perec : autobiographie et fiction. » *Genèse et autofiction / de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (org.)*, 2007.
- LEJEUNE, Philippe *Le pacte autobiographique* Paris : Seuil, 1975.
- _____. *Je est un autre* Paris : Seuil, 1980
- _____. *Moi aussi*, Paris : Seuil, 1986.
- _____. *La mémoire et l'oblique*. Georges Perec autobiographe, Paris : P.O.L, 1991.

- _____. « Auto-genèse. l'étude génétique des textes autobiographiques. » *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, (numéro 1), (1992)
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. Paris : Gallimard, 2006.
- _____. ; GAY-CROSIER, Raymond *Albert Camus : oeuvre fermée, oeuvre ouverte ?*. In : *Cahiers Albert Camus V*. Paris : Gallimard, 1982.
- _____. *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris : Garnier, 1970.
- INADA, Hiroshi « Le Premier Homme : roman ou autobiographie ? » In : *Etudes camusiennes 2* (Section japonaise de la Société des Etudes Camusiennes) juin, 1996.
- LOTTMAN, Herbert R. *Albert Camus* Traduit de l'anglais par Marianne Véron Paris : Le Cherche Midi, 2013.
- LYOTARD, Jean François *La guerre des Algéries* Paris : Galilée, 1989.
- MATSUMOTO, Yosei « Le Premier Homme Le processus d'élaboration » In : GAY-CROISIER, Raymond (org.) *Albert Camus 20 Le Premier Homme en perspective* Paris-Caen : La Revue des Lettres Modernes, 2004.
- MÉLANÇON, Marcel. *Albert Camus : analyse de sa pensée*. Suisse : Les Éditions Universitaire Fribourg, 1976.
- MEUNIER, Jean-Louis *Albert Camus, le temps, la peur et l'histoire Les Rencontres Méditerranéennes Albert Camus* Avignon : Éditions A. Barthélemy, 2012.
- MEUNIER, Jean-Louis (org.) *Rencontres méditerranéennes « Écriture autobiographique et carnets : Albert Camus, Jean Grenier, Louis Guilloux »* Éditions Folle Avoine, 2003.
- MINO, Hiroshi *Le silence dans l'œuvre de Camus*, Paris, José Corti, 1987.
- MORISI, Ève *Camus et l'éthique* Paris : Classiques Garnier, 2014.
- NOTHOMB, Amélie *La nostalgie heureuse* Paris : Albin Michel, 2013.
- ONFRAY, Michel *L'ordre libertaire : la vie philosophique d'Albert Camus* Paris : Flammarion, 2012.
- PARAIN, Brice « Un héros de notre temps » Dans : « Hommage à Albert Camus. 1913-1960. » La Nouvelle Revue Française, n. 87, 1960.
- PÉRETIÉ, Jean-Baptiste et STORA, Benjamin *Camus brûlant* Paris : Stock, 2013.
- PIERROT, Anne Herschberg, « Notes sur le style des marges dans la *Vie de Henry Brulard* », *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 18 mars 2009 Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434558>.
- _____. « Proust et les notes de régie », in *Proust aux brouillons*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, Brepols Publishers, coll. « Le Champ proustien », sous presse.
- PINO, Claudia *Roland Barthes a aventura do romance* : Rio de Janeiro : 7 Letras, 2015.
- PINO, Claudia e ZULAR, Roberto *Escrever sobre escrever : uma introdução crítica à crítica genética* São Paulo : Wmf Martins Fontes, 2007.
- PISTOUS, Abel Paul *Mon cher Albert, lettre à Albert Camus* Paris : Gallimard, 2013.

- PROUST, Marcel *A la recherche du temps perdu* Paris : Gallimard, 1999.
- PROUTEAU, Anne *Albert Camus ou le présent impérissable* Orizons, coll. « Universités/Domaine littéraire », 2008.
- _____. ; SPIQUEL, Agnès (orgs.) *Lire les Carnets d'Albert Camus* Villeneuve d'Ascq : Septentrion Presses Universitaires, 2012.
- _____. ; SPIQUEL, Agnès ; BASTIEN, Sophie (orgs.) *Camus l'artiste. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Rennes : PUR, 2015.
- QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons : essais sur Albert Camus*. Viena : Gallimard, 1970.
- REID, Martine *Stendhal en images : Stendhal, l'autobiographie et la "vie de Henry Brulard"* « Genève : Droz, 1991.
- REY, Pierre-Louis *Le Premier Homme d'Albert Camus*. Paris : Gallimard, 2008.
- RICOEUR, Paul *Temps et récit I, II, III*. Paris : Seuil, 1983, 1984, 1985.
- _____. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- _____. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 2001.
- _____. *Soi-même comme un autre* Paris : Seuil, 1990.
- _____. *Du texte à l'action* Paris : Seuil, 1998.
- _____. « L'homme révolté » In : *Lectures 2* Paris : Seuil, 1999.
- _____. « Poétique et symbolique » In : LAURET, B. ; REFOULE, L. (orgs.) *Initiation à la pratique de la théologie* Paris : Éditions du Cerf, 1982.
- _____. « Le bon usage des blessures de la mémoire » dans *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945) Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parlent*. Editions du Roure, 2005. Disponible sur : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/temoin-4.pdf
- _____. « Culpabilité tragique et culpabilité biblique » dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 33, 1953/4, p.285-307. Disponible sur : http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/culpabilite-biblique-et-culpabilite-tragique.pdf
https://fr.wikisource.org/wiki/Vie_de_Tolsto%C3%AF/Guerre_et_Paix#cite_ref-13
- ROLLAND, Romain *Vie de Tolstoi*, Paris : Hachette, 1928 (pp. 59-71) Disponible sur :
- SAINT-YGNAN, Jean Louis *Le Premier Homme ou Le chant profond d'Albert Camus* Nice : Les éditions Ovadia, 2010.
- SAKET, Walid « La quête du père absent chez Paul Auster et Albert Camus », dans *Loxias*, n. 42, mis en ligne le 15 septembre 2013, URL :
- SAROCCHI, Jean *Le dernier Camus ou le premier homme*. Paris : A.-G. Nizet, 1995.
- SARRAUTE, Nathalie *Enfance* Paris : Gallimard, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul *Les Mots* Paris : Gallimard, 2009.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1975.

- SCHELLING, Friedrich. *Système de l'idéalisme transcendantal*. Paris : Librairie Philosophique de Ladrange, 1842.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio *História, Memória, Literatura O Testemunho na Era das Catástrofes* Campinas : Editora da UNICAMP, 2003.
- SLAMA, Alain Gérard *La guerre de l'Algérie*. Paris : Gallimard, 1996.
- STAROBINSKI, Jean « Stendhal pseudonyme » dans : *L'Œil vivant* Paris : Gallimard, 1999.
- STENDHAL *Vie de Henry Brulard*. Paris : Gallimard, 2012.
- TAKATSUKA, Hiroyuki « Le Temps qui ne se retrouve plus, le présent et l'oubli dans Le Premier Homme » in : Études camusiennes n.10 « Albert Camus : le sens du présent » XXIIe Rencontre Internationale de Dokkyo, mai de 2011.
- TANASE, Virgil *Camus* Paris : Gallimard, 2010.
- TEBBANI, Ali « Le Premier Homme de Camus ou l'amour recouvré », in *Synergies Algérie*, n. 9, 2010, pp. 255-260, [en ligne] URL : <http://gerflint.fr/Algerie9/tebbani.pdf>
- TODD, Olivier. *Albert Camus : une vie*. Paris : Gallimard, 1999.
- TOLSTOI, Léon *Enfance, Adolescence, Jeunesse* Trad. Sylvie Luneau Paris : Gallimard, 2012.
- VIDAL, Joseph « Parole aux El-Biarois » dans : « Vers l'identification d'un autre ami d'enfance appelé Joseph dans *Le Premier Homme* Disponible en : <http://webcamus.free.fr/oeuvre/premierh/joseph.html>
- VIALLANEIX, Paul. « Le premier Camus Suivi des Écrits de Jeunesse » d'Albert Camus. In : *Cahiers Albert Camus II*. Paris : Gallimard, 1973.
- VIOLLET, Catherine « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques » Dans Revue *Genesis*, n°16, « Autobiographies », Jean-Michel Place, Paris, 2000.
- _____; Montémot *Archives familiales : mode d'emploi Récits de genèse* Paris : Academia – L'Harmattan, 2013.
- VIRCONDELET, Alain. *Albert Camus : fils d'Alger*. Paris : Fayard, 2006.
- WEYEMBERG, Maurice *Albert Camus ou la mémoire des origines* De Boeck Université, 1997.
- WILLEMART, Philippe *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo : Perspectiva, 2009.
- WILKINSON, Russell « Albert Camus : Solitaire et solidaire : Catherine Camus interview, daughter of Albert Camus », in INTERVIEWS. Traduction française de Maria Kaninski et Emanuelle Dumas, Spike Magazine, Disponible en : <http://www.spikemagazine.com/0899camu.php>

APPENDICE

1. Présentation de la transcription :

Pourquoi retranscrire ?

Le destin du manuscrit du *Premier Homme* est très singulier. Il s'agit d'une œuvre mûrie depuis longtemps, mais mise en chantier seulement la dernière année de sa vie. Le manuscrit a été retrouvé dans la serviette de cuir noir à soufflets que Camus transportait lorsqu'il mourut dans un accident de voiture, le 4 janvier 1960. Retrouvée à côté de la route et maculée de boue, elle contenait les 144 feuillets du manuscrit protégés par une chemise, son journal, des lettres, son passeport, deux petits carnets à spirale où il avait lancé des notes pour le roman et des livres (dont *Le Gai Savoir* de Nietzsche et une édition scolaire d'*Othello*³⁸⁸).

Le manuscrit du *Premier Homme* est actuellement conservé au Fond Albert Camus de la bibliothèque publique Méjanes d'Aix-en-Provence³⁸⁹. Auparavant, tous les documents de Camus qui étaient avec sa famille ont été archivés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) ; en 2001, ils ont été transférés à la bibliothèque, avec la création du Centre de Documentation Albert Camus afin de donner au Fonds un ancrage plus méditerranéen. Le Fonds conserve une photocopie du manuscrit du *Premier Homme*, ainsi qu'une copie en héliogravure³⁹⁰.

L'histoire de l'édition du roman cependant n'est pas tout à fait simple, car il ne fut publié qu'en 1994. Le premier volet de cette histoire commence aux années soixante lorsque le manuscrit a été transcrit par la première fois.

³⁸⁸ Information donnée par Mme Camus à Lottman (2013, p.1025)

³⁸⁹ Le Fonds est composé par deux ensembles de documentation, avec des conditions différentes d'accès : un ensemble consultable librement dans le CDAC et l'autre consultable sous autorisation (salle Peiresec). Dans le CDAC, il y a des inventaires, des imprimés, des dossiers de presse, des travaux universitaires et une exposition permanente. Dans la salle Peiresec, on peut consulter les manuscrits, les tapuscrits, la correspondance et d'autres imprimés. La consultation a lieu sur place et dépend de l'autorisation du dépositaire, la fille d'Albert Camus. Le Fonds compte aussi avec les travaux préparatoires d'Olivier Todd pour sa biographie *Albert Camus : une vie*, publié chez Gallimard en 1996³⁸⁹ et l'edit « Inventaire de Lourmarin ».

³⁹⁰ La version photocopiée a été partagée en 4 chemises, la chemise CM2.Af06-01.01 et la chemise CM2.Af06-01-02 gardent chacune 50 folios manuscrits avec des notations allographes. La troisième chemise CM2.Af06-01.03 contient 43 folios et un dactylogramme avec des notations allographes. La quatrième chemise CM2.Af06-0.-04 contient 5 folios qui ont été retirés du manuscrit (pages 14-15-16 e 19). La version héliogravée a été partagée en 3 chemises, chacune contenant 50 folios (côte CM2.Af7-03.01 à 03.03) dans cette ensemble se trouvent encore la chemise « L'École » qui contient 42 folios dactylographiés (cote CM2.Af7-04.01), et une autre contenant la frappe de plusieurs passages (51 folios, cote CM2.Af7-04.02).

En ce que concerne la transcription du document, le Fonds Albert Camus conserve une collection très riche. La première dactylographie de 1961 faite par Mme Belly a été relue dans la même année par Jean Grenier et conserve ses annotations. Une autre copie a été lue par Jean Sarocchi en 1976, et conserve ses annotations aussi. La deuxième dactylographie a été faite par J. Gonzalès, en 1971, et a été établie à partir de la première, en incluant les corrections faites par Francine Camus. La troisième dactylographie date de 1978. Il y a encore le « cahier bleu » qui contient les notations de Francine concernant sa relecture du manuscrit, ainsi qu'un autre dossier qui garde les notes de plusieurs lecteurs du *Premier Homme*. Ces tapuscrits du roman ont un intérêt particulier, car ils montrent comment ce manuscrit a été vu et transcrit la première fois. Il est probable que cette transcription a été faite à partir d'une copie puisque nous trouvons joint à ces feuillets le reçu des copies et des héliogravures datés du 12 mai 1960.

Le premier tapuscrit est composé de 42 feuillets (cote CMS.2 Af7.04-01) et le deuxième (cote CMS.2 Af7.04-02) de 51. Joint à ce dernier il y a aussi 1 feuillet de l'écriture de Francine concernant deux passages du manuscrit qu'elle croyait manquants.

Cette première dactylographie nous dit déjà beaucoup de choses par rapport à la réception de ce manuscrit, puisqu'il ne concerne que quelques passages du roman, surtout celles que font référence aux souvenirs d'enfance. Il est possible que l'épouse de Camus envisageait déjà une publication, mais comme il s'agissait d'un texte inachevé, elle a préféré se concentrer sur ce récit d'enfance qui peut être lu d'une façon indépendante. Cette hypothèse s'appuie aussi puisque nous trouvons au début d'un de ces tapuscrits en crayon la mention à un titre qui ne figure pas dans le manuscrit : « Titre possible : 'Le jardin d'essai et la plage' »

En ce que concerne la transcription, nous pouvons observer que tous les ajouts marginaux ont été insérés de façon linéaire dans le texte, mais sans aucune référence. Pour les mots illisibles, un espace blanc était laissé et puis complété en stylo bleu avec le mot manquant, les corrections ont été faites aussi en stylo bleu.

Francine Camus a composé un petit cahier de notes de relecture du manuscrit en suivant cet ordre : numéro de la page du manuscrit, numéro de la page de la dactylographie et mot douteux. Par exemple : « p. 52. 65 ~~Square Bressin ? demander à Lucien Camus~~ » ou encore « p. 58 – 73 lotion ? Iompera ? (Lucien Camus ?) ». Il est intéressant de remarquer que les doutes font référence surtout aux noms propres ou au nom de lieux. Ces questions-là, elle décide de les poser au frère de Camus, Lucien, et elle le fait, en effet, car joint au cahier nous trouvons une petite fiche des notes de Lucien, avec les mots qu'il arrive à lire. Francine pense

aussi à lui poser de questions concernant la réalité des faits narrés par Camus, par exemple « p. 60 74 Demander à L. C. si anecdote de l'amoureux est vraie. » ou encore elle arrive à repérer une possible faute : « p. 107 – 156 ~~A écrit 'rue BabAzoun'~~ n'était pas ~~rue Bab el Oued~~ ». Dans la dernière feuille de ce cahier, elle a noté aussi quelques « questions à poser à Lucien Camus » que nous donnons sur la suite : « - Parents paternels étaient-ils alsaciens ? – p. 54 frère – il était le plus jeune ? non le 2^{ème} (à vérifier) – p.34 ferme et sa sœur ? À Cheragas, chez vous ? id. M. Classiaut ? ». Par une des premières lectures du manuscrit, nous pouvons remarquer déjà combien le rapport avec le réel inquiétait déjà le lecteur. Malheureusement, les possibles réponses de Lucien ne figurent pas dans le dossier.

Quelques autres feuillets montrent à qui Francine avait envoyé une copie du manuscrit ainsi comme une copie de la dactylographie établie par elle-même avec l'aide des deux secrétaires, Suzanne Agnely et Mme Belly. Parmi ces amis, René Char, Jean Grenier, José Gonzales (qui refait la frappe en 3 exemplaires qui tient compte des corrections apportées par les uns et les autres), Guilloux, Odile, Jean Sarocchi, ses enfants Jean et Catherine, sa sœur Christiane et ce qu'elle a appelé le comité des 4 : Quilliot, Viallaneix, Roger Grenier, Brisville, mais aussi Robert Gallimard.

L'opinion de ces premiers lecteurs a été divergente : pendant que quelques-uns ont recommandé la publication immédiate de ce qu'ils considéraient comme le chef-d'œuvre de Camus, les autres ont trouvé inconvenante la publication d'une ébauche inachevée, puisque l'écrivain corrigeait plusieurs fois ses textes et il est sûr que sa pudeur aurait fait supprimer encore quelques détails, surtout parce qu'il s'agissait d'une ébauche totalement autobiographique. Catherine cite encore le fait qu'à cette époque-là (1960) « il y avait quand même encore une grande partie des intellectuels français qui avaient une certaine hargne contre Camus, et je pense que les amis de mon père ont eu peur que livrer un manuscrit, qui dans sa forme était très imparfait, n'apporte de l'eau au moulin de tous ceux qui disaient que de toute façon Camus était un homme fini. »³⁹¹

Par conséquent, *Le Premier Homme* n'est pas publié dans les années soixante, mais seulement trente ans après, sous la responsabilité de sa fille, qui a pris en main la gestion de l'œuvre après la mort de sa mère en 1980. Lors de la publication du livre, elle s'est demandé ce qui avait changé entre ces deux moments, bref ce qui a fait qu'un manuscrit impubliable devienne publiable. Elle répond que c'est parce « qu'il y a certaines passions qui se sont apaisées. C'est tout. Et puis, j'ai demandé à nouveau à des amis de le lire, et par la lecture

³⁹¹Bulletin de la Société des Études Camusiennes n.33, mai 1994. p. 15

qu'ils en ont faite, ils ont changé d'avis. » (1994, p. 17) À cette réponse, s'ajoute le témoignage des amis de Camus qui citent surtout des questions politiques. Par exemple, pour Roger Grenier, qui a changé complètement d'opinion :

Depuis 1960, il y a eu quatre, cinq, six façons de voir et comprendre Camus. Je crois que le pire moment pour publier *Le Premier homme*, ç'aurait été après sa mort : c'est une époque où il était attaqué, on disait qu'il était fini. Ensuite il a été récupéré par toute sorte de gens : Robbe-Grillet a dit qu'il était le précurseur du Nouveau roman, les nouveaux philosophes l'ont revendiqué, – ça ne mange pas de pain –, en 68 c'est même curieux qu'il n'ait pas été davantage utilisé parce que c'est un peu cet esprit-là, maintenant la querelle Sartre-Camus continue, parce qu'on adore ça en France : Voltaire contre Rousseau, mais l'effondrement du communisme fait qu'on s'aperçoit qu'il avait eu raison (et tort d'avoir eu raison trop tôt). Donc ça bouge tout le temps. (1994, p.17)

Robert Gallimard se met d'accord avec Grenier :

/.../ Quand je l'ai lu j'ai pensé qu'il ne fallait absolument pas le publier. Ça l'aurait desservi. J'ajouterai qu'à l'époque je trouvais que c'était un peu mal foutu. Ces réserves un peu littéraires sont tombées quand je l'ai relu. L'évolution s'était faite. Il ne faut pas oublier l'époque et l'hostilité considérable à l'égard de Camus. Il faut se souvenir de ce qu'on a écrit contre lui quand il a eu le prix Nobel et de la hargne des intellectuels français contre lui. Tout cela faisait que mon jugement était : prudence, prudence. Mais quand je l'ai relu, il y a quelques années, j'ai eu conscience que c'était un très beau livre, imparfait, mais il en aurait fait quelque chose de très passionnant. Francine Camus avait une responsabilité colossale et elle a suivi les avis des amis de Camus.

Ainsi, les passions politiques atténuées, le manuscrit a retrouvé sa valeur de document et de témoignage, malgré son état d'incomplétude. Cette reprise a donné naissance au volume VII des *Cahiers Albert Camus*, collection qui avait déjà publié les textes de jeunesse de Camus et son roman abandonné *La Mort Heureuse*. L'éditeur souligne que *Le Premier Homme* a été publié à titre de document, mais l'énorme succès l'a mené en 2000 à la collection Folio Gallimard et l'a fait accéder d'une certaine façon au statut d'œuvre.

Nous arrivons donc au second volet de cette histoire, car dans sa reprise Catherine n'a pas utilisé les transcriptions disponibles, mais a décidé de se pencher elle-même sur le manuscrit pendant deux ans et demi, de 1992 à 1994. Elle a commencé justement par les notes de travail, parce qu'elle pensait que de cette façon elle pourrait mieux saisir le projet de son père³⁹². Dans la conférence de publication de 1994, elle souligne cependant que cet ensemble

³⁹²Information donnée à moi le 14 mai 2014 lors d'une visite à Catherine Camus.

appelé « Éléments pour *Le Premier Homme* » était impubliable à cause de son incohérence. Ces notes seront rajoutées seulement dans la deuxième édition de la bibliothèque de la Pléiade, publiée en 2008.

Dans une interview, Catherine parle aussi du processus de transcription du manuscrit. Bien qu'il existe déjà une version dactylographiée, elle a préféré reprendre le manuscrit sans aide, pour se garder de ne pas retomber dans les mêmes erreurs de lecture³⁹³. Elle avoue qu'en travaillant, elle sentait presque l'écriture de son père :

Vous ne pouvez pas travailler longtemps sur un manuscrit de mon père au risque de partir sur une mauvaise piste. C'est comme un tricot. Vous sautez deux mailles, vous avez un trou dans le tricot ou montez une manche à l'envers. Il faut faire attention à chaque mot. Donc, j'y travaillais trois heures par jour. Mais c'est vrai que par moments j'avais l'impression que l'écriture ne passait pas par ma tête mais que je mettais le mot qu'il fallait. C'était juste parce que c'était du corps à corps avec le texte. C'est la limite comme impression ! On sent que Montfauvet n'est pas très loin (rire).³⁹⁴

Elle a affirmé aussi dans l'introduction que la transcription a été très difficile à cause d'une graphie très petite et d'une écriture « au fil de la plume, parfois sans points ni virgules, d'une écriture rapide, difficile à déchiffrer, jamais retravaillé »³⁹⁵. Elle avoue que parfois la transcription était presque divinatoire et après un temps elle mettait le mot qu'il fallait. Elle résume par ces mots son expérience : « C'était comme devenir l'écriture même. »³⁹⁶

Ces difficultés se donnent à voir dans l'édition publiée par quelques marques : l'éditeur nous prévient que les mots dont la lecture était douteuse ont été mis entre accolades, les mots ou phrases qui n'ont pas été déchiffrés ont été indiqués par un espace blanc entre accolades. Il y avait encore la difficulté donnée par la graphie qui était trop petite et par la négligence de toute sorte de ponctuation ; ainsi la première intervention des éditeurs a été de rétablir la ponctuation pour aider la compréhension du lecteur.

Il y a encore un problème de plus : éditer *Le Premier Homme* signifie éditer un manuscrit brusquement interrompu, voire une ébauche. Pour des raisons différentes, ce problème s'est posé à bien d'autres d'éditeurs, par exemple, dans l'édition du manuscrit abandonné par Stendhal intitulé *Vie de Henry Brulard*. L'éditeur remarque qu'on doit toujours

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ Journal César « Centenaire d'Albert Camus : Catherine Camus parle de son père » 07 juin 2013 <http://blogs.mediapart.fr/blog/journal-cesar/070613/centenaire-albert-camus-catherine-camus-parle-de-son-pere> Consulté le 15 janvier 2014.

³⁹⁵ Catherine Camus, « Note de l'éditeur », *Le Premier Homme*, *Cahiers Albert Camus*, n.7, Gallimard, 1994, p.7.

³⁹⁶ Idem note 5

considérer qu'éditer « une *œuvre* qui n'existe pas – ou pas encore [...], ce n'est pas éditer, en face de l'œuvre imprimée, le manuscrit qui l'anticipe mais qu'elle annule, c'est éditer le « manuscrit *Vie de Henry Brulard* », le manuscrit intitulé *Vie de Henry Brulard*. Dans son inachèvement même la *Vie de Henry Brulard* n'est que, ou plutôt est un manuscrit. »³⁹⁷ Le cas du Brulard est encore plus particulier puisque le manuscrit abandonné est relié par Stendhal lui-même, c'est-à-dire qu'il lui donne ce qu'on pourrait considérer un certain degré d'achèvement. Pour cette raison, Jacques Neefs va l'appeler « texte-manuscrit » ou même « volume-manuscrit ».

Ainsi, quand on édite un manuscrit inachevé, on doit toujours s'attaquer au problème de la nature propre d'un tel document plein de ratures, de biffures, d'ajouts, etc. Est-il possible et/ou désirable de conserver ces marques ? C'est la question à laquelle tout éditeur doit faire face. En faisant référence aux œuvres inachevées (notamment Lucien Lewen) de Stendhal, Jacques Neefs pense que « si l'on veut comprendre ce que cette écriture, quand elle se dispose ainsi dans son propre volume d'apparition, invente comme mobilité, il faut simultanément imaginer un mode d'édition qui respecte la précarité même de ce texte tel qu'il se hasarde. »³⁹⁸

Tel le *Brulard*, le destin du manuscrit du *Premier Homme* a été celui de tous les textes inachevés des grands auteurs, une publication faite par des éditeurs. Généralement, ces éditions suppriment du document toutes les tensions communes au manuscrit³⁹⁹, « comme si celui-ci était vraiment un texte et pas un manuscrit transcrit. » (PINO e ZULAR, 2007, p. 106) Ce choix suscite beaucoup de significations : d'abord et tout simplement il s'agit de rendre le manuscrit plus lisible au lecteur commun, mais plus profondément, il s'agit de transformer le manuscrit, par le biais de la publication, en une œuvre, c'est-à-dire, une « production artistique cohérente et finie, individuelle et autonome. »⁴⁰⁰ Cela arrive surtout dans le cas de l'inachèvement, puisqu'il est généralement vu « comme la marque d'un échec ou tout au mieux d'un accident qui a empêché la réalisation d'une œuvre, entendons d'un objet légitime

³⁹⁷ Éditer des manuscrits : Archives, complétude, lisibilité (Sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs) Presses Universitaires de Vincennes, 1996. « Éditer l'inachevé : Notes sur une édition du manuscrit de la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal », Gérald Rannaud p. 134

³⁹⁸ Dans : *Stendhal, Écritures du romantisme I*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1988. p. 43

³⁹⁹ C'est le cas, par exemple, du manuscrit de « 53 Jours », de Georges Perec, dans lequel les éditeurs ont enlevé toutes les marques communes au manuscrit et ont imposé une fin au livre, que figurerait dans le manuscrit, mais qui ne serait pas forcément celle choisie par l'auteur.

⁴⁰⁰ *Le Manuscrit inachevé : Écriture, Création, Communication* CNRS Éditions, 2003. « Écrire ou communiquer ? Quelques remarques pour commencer » Louis Hay, p. 8

de la critique. »⁴⁰¹ Dans le cas d'une ébauche, elle ne représente que le premier état d'une œuvre à venir.

La publication du manuscrit du *Premier Homme* a suivi justement ce processus d'édition qui enlève les marques du processus d'écriture. Il s'agit d'un choix délibéré pour rendre le texte plus lisible et la lecture plus aisée, par exemple, tous les ajouts, généralement indiqués par un béquet dans le manuscrit, ont été insérés dans le texte « courant » de la page, puisque les éditeurs ont compris que Camus les aurait ajoutés dans une mise au net⁴⁰² et c'est peut-être pour cette raison que ces ajouts n'ont pas été signalés aux lecteurs comme tels.

Nous concluons ainsi que les transcriptions faites par les éditeurs, comme c'est le cas du *Premier Homme*, peuvent servir de référence pour une recherche, mais ne peuvent pas en être la base (PINO e ZULAR, 2007, p. 107), parce que leur objectif est que le texte soit accessible à un grand nombre de lecteurs ; elles ne reproduisent pas avec exactitude les marques laissées par l'écrivain (l'édition de la Pléiade aussi ne peut être exhaustive). L'édition génétique, au contraire, s'efforce de conserver toutes les marques du manuscrit, comme les ratures, les notes marginales, les ajouts et fait de tout cela le point de départ de l'analyse.

Mais cette transcription peut être faite de plusieurs façons. La transcription linéaire veut donner à un document une unité qui se caractérise parfois par la destruction des éléments graphiques comme la ligne, le paragraphe et le sens de la lecture. Le résultat est un travail qui n'a pas de ressemblance avec la disposition du texte dans le folio original et qui utilise un code difficile à comprendre. La transcription diplomatique ou topographique reproduit le document avec les mêmes caractéristiques que l'original (inclination du texte, lacunes, flèches, ratures). Il y a encore l'option d'une édition de fac-similés qui est plus coûteuse et, en quelques cas, non viable. Ces trois types d'édition peuvent servir comme matériel de base pour l'étude génétique.

L'effort de ces éditeurs et de la famille de Camus pour livrer ce manuscrit n'est d'aucune façon mis en question dans notre travail, mais nous pensons qu'une édition génétique pourrait aider le chercheur à faire face aux problèmes de la création et à rencontrer la richesse de l'écriture camusienne. Comme le remarque Grésillon : « Si l'objectif de la lecture « normale » consiste à comprendre un écrit, celui de la lecture d'un manuscrit consiste

⁴⁰¹ Idem p. 7

⁴⁰² Le dossier de *La Peste*, par exemple, est composé d'une deuxième version du manuscrit qui est la mise au net du premier. Les corrections portées à l'encre noire sur le *ms.I* y sont intégrées. (« Note sur le texte », OC II, p. 1172)

à comprendre la genèse d'une écriture, c'est-à-dire, à reconstituer à partir d'une organisation spatiale la chronologie et le sens des opérations. » (1994, p. 144)

Nous proposons ainsi une édition diplomatique du texte, basée sur l'original et avec l'aide de l'édition déjà établie. Dans la période de stage dans le CDAC on a eu accès à une copie faite par la technique de l'héliogravure, ce qui nous avait privés d'entrer en contact avec la feuille utilisée, la couleur de l'encre, etc. Nous tenons à remercier la grande générosité intellectuelle de Mme Catherine Camus qui a mis à notre disposition pour une journée le manuscrit original, ce que nous a permis de remarquer plusieurs détails présents dans les folios.

Notre objectif fut alors de conserver le plus possible les caractéristiques de l'original, en respectant l'espace propre de la création. Car la création n'est pas linéaire ; les mouvements se font à partir de la coexistence d'informations sur une même page, de l'exploration des marges, du dessein formé à partir de l'écriture. (PINO e ZULAR, 2007, p. 139) De plus, transcrire un document n'est pas seulement un travail manuel, mais se configure aussi comme une forme de lecture, qui passe par la pensée et les mains du chercheur et pour cette raison même elle ne sera jamais parfaite. À ce sujet, Lebrave affirme que:

Pour corriger l'opacité du manuscrit, on en donne une transcription littérale, diplomatique ; [...] Le manuscrit gagne alors en lisibilité, mais il perd sa richesse matérielle. On a reproché à la transcription diplomatique d'être beaucoup moins objective qu'elle ne le prétend. Au lieu d'être un simple auxiliaire de la lecture facilitant l'accès à l'original, elle serait en réalité déjà une interprétation et porterait la marque du chercheur qui l'a réalisée. Cette critique est partiellement fondée ; pour être en mesure de reproduire en déchiffrant, il faut avoir effectué un ensemble d'analyses, construit des hypothèses sur la chronologie de l'écriture, échafaudé des interprétations des données, procédé à des choix. Mais cela vaut pour toute lecture et procède en réalité d'une mauvaise querelle. Il nous paraît plus juste de considérer que le couplage d'une transcription diplomatique et d'un fac-similé offre un bon outil de base dans l'approche des documents génétiques et constitue une étape obligatoire avant la construction d'une analyse plus poussée. (1993, p. 214)

Une transcription diplomatique accompagnée d'un fac-similé est très désirable, parce que de cette façon le lecteur peut lui-même suivre les mouvements de la création d'un manuscrit parfois illisible dans une reproduction toute simple, balisée par sa version transcrite. Cependant, nous ne pouvons offrir à notre lecteur que quelques fac-similés des folios du *Premier Homme* à cause d'une restriction de reproduction imposée par les ayants

droit. On espère qu'au moins ces images aident le lecteur à se faire une idée de l'écriture camusienne telle qu'elle se présente sur ce manuscrit.

2. Description du dossier « Éléments Premier Homme »

Chemise « ÉDUCATION » :

Sous chemise, grande feuille carrée et pliée, la mention Éducation figure au-dessus, à droite. Les premières feuilles sont des dactylographies des *Carnets*.

1. au-dessus à gauche figure la mention I en possible référence au premier cahier des Carnets et la mention aux pages 1 et 2 à gauche aussi. Dactylographie avec corrections.
2. Mention II et numéro 31, au-dessus au centre de la page.
3. Mention II à gauche et numéro 29, au-dessus au centre.
4. Numéro 55 au centre, feuille coupée en bas.
5. Ces notes font partie du cahier VII, la mention au titre du roman *Le Premier Homme* est insérée à main.
6. Numéro 83 au centre, référence au cahier VII.
7. Numéro 86, référence au cahier VII.
8. Numéro 86 bis, mais manuscrite.
- 9 : Feuille manuscrite en recto/verso, feuille d'agenda avec carrelée.
10. Même feuille 21 x 13 cm, stylo noir + crayon
11. Même feuille, juste recto
12. Idem, recto/verso, crayon et stylo noir
13. papier NRF (à gauche) coupé, partie où il avait l'adresse.
- 14 : Feuille d'un petit bloc-notes 10,5 x 13,5 (recto/verso)
- 15 : Petit morceau de papier, 9,5 x 6,5

Chemise « GUERRE ET RÉSISTANCE » :

- 1 : Feuille carrée d'un petit cahier
- 2 : Idem
3. 4 feuilles d'une lettre de Camus sur l'affaire Abderrahmane Taleb. (Dactylo)
4. 7 feuilles : dossier contenant des informations sur l'affaire (dactylo)
5. 1 coupure de presse du Monde de 21 juin 1951 « La grande saison de Saint-Germain-des-Prés.

Chemise « L'ALGÉRIE » :

En bas, à droite dans la chemise « Notes sur la guerre d'Algérie » ~~I^{er} Homme~~

- 1 : petite feuille d'agenda découpé 9 x 7

Coupures de presse :

1. Le monde 23 juin 1957

« Des villages algériens dévastés enterrent leurs morts » Les 3 cents habitants de Melouza ont été massacrés parce qu'ils faisaient bon accueil aux troupes françaises.

LE FLN SE LIVRE UNE NOUVELLE TUERIE

Près de Saida, dans le Sud Oranais

36 ouvriers musulmans tués, 28 blessés

2. Le Figaro 1 et 2 juin 1957

« Le massacre de Melouza : regain de terreur en Algérie

302 hommes ou adolescents tués

35 ouvriers autochtones assassinés et 20 autres blessés par les fellaghas en Oranie.

3. France Soir (28 mais Tunis)

Angoisse à Tunis après le massacre des colons français

« Mon fils Christian (5 ans) a supplié les assassins de son père de l'épargner »

4. Dans sa ferme isolée de Kabylie

Une famille française soutien un siège héroïque contre 100 fellaghas

Les soldats sont arrivés à temps pour les sauver (31 août)

Sous chemise « Plans d'ensemble »

1. 6.11.1958

« Les chauffeurs oranais » La gloire ne paie pas » Beaucoup d'entre une sont morts sur les routes... pour un salaire de famine »

2. Le Parisien

« 15 prisonniers libérés par le FLN »

3. « Un Israélien avait traqué le bourreau de sa famille et il finit par l'abattre en Indochine »

4. Le Monde 14 « Un bimoteur militaire s'écrase à Oran »

5. Erich Kock

6. Suicide de l'étudiant Jean-Claude (13 ans)

Un étudiant de 16 ans tué d'un coup de revolver Suicide ou accident ! (une page manuscrite, pas la main de Camus)

7. « Le récit de Germaine Tillion »

Chemise « LA MÈRE » :

1 : Petite feuille d'agenda « Mardi 3 juillet » 12,5 x 8 (la même antérieur, mais entière)

2 : Feuille quadrillée 20,5 x 13 stylo noir

3 : Feuille quadrillée 10,5 x 16 stylo noir

4 : Même feuille et stylo

Chemise « JEAN » :

- 1 : Feuille d'un petit bloc 12,5x 10, stylo bleu
- 2 : Feuille quadrillée, 16,5 x 19,5, stylo noir
- 3 : Idem
- 4 : Feuille semblable à celle du manuscrit (jauni) pliée
- 5 : Feuille très vieillie et abîmée, graphie grande, en noir avec une correction à crayon (peut-être postérieure)

Chemise « PIERRE » :

- 1 : Petite feuille quadrillée 10,5 x 17
- 2 : Même feuille
- 3 : Feuille coupée 9,5 x 12,5 stylo bleu
- 4 : Feuille avec en-tête NRF (au-dessus, à gauche), stylo noir, 21 x 13
- 5 : Feuille coupée de la même taille, en crayon.

Chemise « MARIE » :

- 1 : feuille quadrillée 10,5 x 17
- 2 : Feuille 21 x 13, stylo noir
- 3 : la même quadrillée, 10,5 x 17

Chemise « PERSONNAGES SECONDAIRES » :

- 1, 2, 3, 4, 5 : feuille quadrillée 10,5 x 17

Sous chemise « Jessica, Vera » :

- 1, 2, 3, 4 : feuille quadrillée 10,5 x 17
- 5 : feuille quadrillée 21 x 13
- 6 : feuille dactylo Carnets, page 25
- 7 : Petit enveloppe très abîmé, timbre de 1948
- 8 : Petit enveloppe très abîmé, timbre de 1948
- 9 : verso d'une feuille rose appartenant à un bloc des Forces Françaises Combattantes 18,5 x 13
- 10 : la même, mais jaune (ordre de mission)
- 11 : feuille NRF 13,5 x 21
- 12 : feuille en-tête Librairie NRF Gallimard 13,5 x 20
- 13 : feuille semblable à celle du manuscrit, stylo bleu
- 14 : feuille en-tête Combat (stylo noir plus clair)
- 15 : feuille semblable à celle du manuscrit (stylo noir) 21 x 27 (in-4)
- 16 : La même plus vieillie 21x 27

Sous chemise « Le Bucher, obscur à moi-même » :

- 1 : feuille ordre de mission, en crayon.
- 2 : la même
- 3 : grande feuille pliée, stylo noir
- 4 : feuille avec en-tête NRF, stylo bleu, 13 x 20
- 5 : feuille coupée, stylo bleu
- 6 : feuille NRF coupée (la partie avec l'adresse, en bas)
- 7 : feuille 15 x 20
- 8 : feuille de bibliothèque, verso
- 9, 10, 11 : feuille semblable à celle du manuscrit
- 12 : feuille Combat, coupée
- 13 : papier vieilli, coupé
- 14 : verso d'une feuille Combat
- 15 : feuille Combat, coupée
- 16 : feuille Combat, verso, en crayon
- 17 : feuille Combat, en crayon
- 18 : feuille Combat
- 19, 20, 21 : feuille NRF, stylo noir
- 22 : feuille avec lignes verticales 15,5 x 20, stylo bleu
- 23 : verso d'une lettre, feuille coupée (07/01/1948)
- 24 : feuille avec lignes verticales 15,5 x 20, stylo bleu
- 25 : Feuille NRF
- 26 : Combat, stylo noir, graphie grande
- 27 : feuille semblable à celle du manuscrit vieilli, stylo noir
- 28 : Coupure de presse, Les Hooligans

3. L'usage des *Carnets* pour la composition du dossier « Éléments »

3.1 Copie

	Dossier « Éléments »	Références <i>Carnets</i>
Chemise « Éducation » 71 % des notes viennent des <i>Carnets</i>	1. J'ai vécu toute ma jeunesse [...] » 2. « Les rêveries dans l'auto sur la route de Bérard [...] » 3. « L'air de bêtes pauvres [...] » 4. « L'odeur de chèvrefeuille [...] » 5. « Simone. Il ne peut la prendre [...] » 6. « 1 ^{er} Homme Tableaux [...] » 7. « Je sais que le dimanche [...] » 8. « Pierre, militant, sensible [...] » 9. « Saddok. 1) Jeune militant [...] » 10. « Et il déclare que seul le P. C. [...] »	1. OC II, p.1034 2. OC IV, p. 1117 (cette note commence par « Roman ») 3. OC II, p. 1071 4. OC II, p. 1197 5. OC IV, p. 1215, note légèrement modifié, commence par « Le Premier Homme » 6. Plusieurs entrées qui commencent par la mention « Roman » : OC IV, p.1114 ; OC IV, p.1220 ; OC IV, p.1240 7. OC II, p. 967 8. Commence par la mention « Le Premier Homme » OC IV, p.1237 9. Commence par la mention « Le Premier Homme » OC IV, p.1236-37 10. OC IV, p. 1241
Chemise « Guerre et Résistance » 83 % des notes viennent des <i>Carnets</i> , en plus de référence aux pages de la dactylo.	1. « Ce bruit de sources [...] » 2. « Panelier et France [...] » 3. « Le tank qui se retourne [...] » 4. « Quand la soupe du soir tardait [...] » 5. « Ravanel [...] » 6. « René Char L'homme qui est pris par la police [...] » 7. « Dans la misère interminable du camp [...] » 8. « Ph. Vanney. L'occupation et les merveilleuses [...] » 9. « L'eau douce à Oran. [...] » 10. « Crue de la Seine. [...] » 11. « Condamné. Mais on lui fait passer [...] » 12. « Sa mort fut très peu romanesque [...] » 13. « Cimetière arabe de l'Est : les arabes couchés [...] »	1. OC II, p. 954 2. OC II, p. 955 3. Il s'agit d'une jonction de deux notes qui commencent par la mention « Création Corrigée) : OC II, p.1021 et OC II, p. 1040-41. 4. OC II, p. 1064 5. Commence par « Création corrigée » OC II, p. 1077 6. Commence par « Roman », légèrement modifié OC II, p. 1007 7. Commence par « Roman », OC II, p. 1004 8. légèrement différente, OC II, p. 1122 9. OC IV, p. 1147 10. OC IV, p. 1216 11. Commence par « Roman », OC II, p. 1060 12. Commence par « Roman » OC II, 1106 13. Il reprend juste le début et la fin de cette entrée OC IV, p.

	<p>14. « Sur le monde entier venus des millions [...] »</p> <p>15. « Les 2 ouvriers arrêtés à Dumièrè. »</p> <p>16. « St-Germain-des-Prés. Suicide [...] »</p> <p>17. « Il aimerait mieux être héros de la R.A.F. [...] »</p> <p>18. « Scène du Fbg Montmartre [...] »</p> <p>19. « Déporté qu'on fait mettre nu. [...] »</p>	<p>1117</p> <p>14. OC IV, p. 1122 ou 1190 ?</p> <p>15. Commence par « Roman », OC IV, p. 1125.</p> <p>16. OC IV, P. 1219</p> <p>17. OC IV, p. 1237</p> <p>18. OC IV, p. 1237</p> <p>19. OC II, p. 1245</p>
Chemise « La Mère » 47 % des notes viennent des <i>Carnets</i>	<p>1. « Je suis bien tranquille pour toi Jean [...] »</p> <p>2. « Il se jeta alors sur la poitrine de cette femme infirme [...] »</p> <p>3. « Quand ma mère avait les yeux détournés [...] »</p> <p>4. « Fin. Il se souvenait de ce temps [...] »</p> <p>5. « Lucien, de maman [...] »</p> <p>6. « Près d'eux, ce n'est pas la pauvreté [...] »</p> <p>7. « Que disait son silence [...] »</p> <p>8. « Fin ? Elle repart vers l'Algérie [...] »</p>	<p>1. Commence par « Roman sur la Justice A la fin. Devant la mère pauvre et malade » OC II, p. 1018</p> <p>2. Commence par « Roman mère malade » OC IV, p. 1149</p> <p>3. OC IV, p. 1150</p> <p>4. Commence par « Roman (<i>fin</i>) » OC IV, p. 1064</p> <p>5. OC IV, p. 1075</p> <p>6. OC IV, p. 1091</p> <p>7. Commence par « Roman fin. Maman. » OC IV, p. 1248</p> <p>8. Commence par « Roman (<i>fin</i>) » OC IV, p. 1250</p>
Chemise « Jean » 41 % des notes viennent des <i>Carnets</i>	<p>1. « Il savait désormais la vérité sur lui [...] »</p> <p>2. « Différence de rythmes entre les êtres [...] »</p> <p>3. « Il décide de lutter contre la tentation morale [...] »</p> <p>4. « Jalousie. Il veillait à ne pas laisser [...] »</p> <p>5. « Si longtemps pacifique [...] »</p> <p>6. « <i>Thème de l'énergie.</i> Je dominerais [...] »</p> <p>7. « L'ambition le faisait rire [...] »</p> <p>8. « Thème de l'amitié [...] »</p> <p>9. « Le suicide à terme. »</p> <p>10. « Le jour où il se sépara [...] »</p> <p>11. « Ma principale occupation</p>	<p>1. OC IV, p. 1099</p> <p>2. Commence par « Roman » OC IV, p. 1142</p> <p>3. Commence par « Roman » OC IV, p. 1158</p> <p>4. Commence par « Roman » OC IV, p. 1165</p> <p>5. Commence par « Premier Homme » OC IV, p. 1235</p> <p>6. Commence par « Premier Homme » OC IV, p. 1214</p> <p>7. Commence par « Premier Homme » OC IV, p. 1213</p> <p>8. Jonction de deux notes qui commencent par « Le Premier Homme » OC IV, p. 1214</p> <p>9. Commence par « Création Corrigée » OC II, 1020</p> <p>10. OC IV, p.1070</p> <p>11. OC IV, p.1072</p>

	<p>malgré [...] »</p> <p>12. « Nous entretenons avec certains êtres [...] »</p> <p>13. « Portrait du Scorpion. [...] »</p> <p>14. « Il voulait être banal [...] »</p> <p>15. « La vie est encombrée d'événements [...] »</p> <p>16. « Alors que dans la journée le vol des oiseaux [...] »</p>	<p>12. OC IV, p.1168</p> <p>13. Commence par « Roman » OC IV, p. 1239</p> <p>14. OC IV, p. 1240</p> <p>15. OC II, p.1001</p> <p>16. OC II, p.997</p>
Chemise « Pierre » 68 % des notes viennent des <i>Carnets</i>	<p>1. « Athée quand il était un mari irréprochable [...] »</p> <p>2. « L'amour pour lui était impossible [...] »</p> <p>3. « P. et M. Ce n'est pas maintenant qu'il peut [...] »</p> <p>4. « Même ma mort me sera disputée. [...] »</p> <p>5. « Partagé entre un être qui refuse [...] »</p> <p>6. « Qui ne donne rien n'a rien. [...] »</p> <p>7. « Comment être pardonné jamais [...] »</p> <p>8. « A cause même de l'immense tort [...] »</p> <p>9. « Ce n'était pas elle qu'il détestait [...] »</p> <p>10. « Il y a des gens qui souffrent raide [...] »</p> <p>11. « Pour certains hommes, il leur faut [...] »</p> <p>12. « L'adultère est en état d'accusation [...] »</p> <p>13. « Je n'ai rien à faire près de toi. [...] »</p>	<p>1. OC IV, p. 1073</p> <p>2. OC IV, p. 1094</p> <p>3. Commence par « Roman » OC IV, p.1128</p> <p>4. OC IV, p. 1129</p> <p>5. OC IV, p. 1136</p> <p>6. OC IV, p. 1136</p> <p>7. OC IV, p. 1141</p> <p>8. Commence par « Roman » OC IV, p. 1143</p> <p>9. Commence par « Roman » OC IV, p. 1148</p> <p>10. OC IV, p. 1160</p> <p>11. OC IV, p. 1162</p> <p>12. OC IV, p. 1165-6</p> <p>13. Commence par « Roman » OC IV, p. 1168</p>
Chemise « Marie » 92 % des notes viennent des <i>Carnets</i>	<p>1. « Marie. Folie de rien fonder sur l'amour [...] »</p> <p>2. « Il voulait bien qu'elle souffrit. [...] »</p> <p>3. « Il n'y que l'exigence [...] »</p> <p>4. « Elle ne croyait pas à l'amour [...] »</p> <p>5. « On se support grâce au corps [...] »</p> <p>6. « Trop de sécurité pour le cœur de l'enfant [...] »</p> <p>7. « Panelier. M. et sa robe à fleurs. [...] »</p> <p>8. « M. Je suis un être tordu [...] »</p> <p>9. « A partir d'un certain âge, les drames [...] »</p>	<p>1. OC II, p. 1061</p> <p>2. OC IV, p. 1081</p> <p>3. Commence par « Couple » OC IV, p. 1144</p> <p>4. OC IV, p. 1155</p> <p>5. OC IV, p. 1160</p> <p>6. OC IV, p. 1165</p> <p>7. Jonction de deux notes : Commence par « Roman » OC IV, p. 1111 et OC IV, p. 1112</p> <p>8. OC II, p. 1071</p> <p>9. OC IV, p. 1084</p>

	<p>10. « Pour M. (et sa famille). L'amour se confond [...] »</p> <p>11. « Comment prêcherai-il la justice celui qui [...] »</p> <p>12. Dès l'instant où la vie privée est jetée en montre [...] »</p>	<p>10. OC IV, p. 1194</p> <p>11. OC IV, p. 1195</p> <p>12. OC IV, p. 1213</p>
<p>Chemise « Personnages secondaires »</p> <p>97 % des notes viennent des <i>Carnets</i></p>	<p>1. « La sœur de Marie. Cet étrange personnage [...] »</p> <p>2. « Réfugiés espagnols. Domenech. [...] »</p> <p>3. « JG Je suis un homme qui ne croit à rien [...] »</p> <p>4. « Lorsque après une longue maladie [...] »</p> <p>5. « Ravanel. Intelligence pure + ennui mondain [...] »</p> <p>6. « François le boiteux/ Renvoyé chez lui [...] »</p> <p>7. « Un personnage fier [...] »</p> <p>« Le vieux gouverneur des colonies [...] »</p> <p>9. « Amélie et son calendrier viscéral [...] »</p> <p>10. « Dous la violette elle regarde de tous [...] »</p> <p>11. « Grenier ou le simulateur. [...] »</p> <p>12. « Mauricette. Et tout – En tout et pour tout [...] »</p> <p>13. « Mauricette idem [...] »</p>	<p>1. OC II, p. 1027</p> <p>2. Commence par « Roman » OC IV, p. 1117</p> <p>3. OC II, p. 1089</p> <p>4. Jonction de deux notes : OC IV, p. 1161 et OC IV, p. 1188</p> <p>5. Commence par « Personnage roman » OC IV, p. 1110</p> <p>6. OC IV, p. 1218</p> <p>7. OC IV, p. 1234</p> <p>8. OC II, p. 1094</p> <p>9. OC IV, p. 1000</p> <p>10. OC IV, p. 999</p> <p>11. OC IV, p. 1107</p> <p>12. Commence par « Tics de langage de M. OC IV, p. 1108</p> <p>13. OC IV, p. 1117</p>
<p>Chemise « Jessica Véra »</p> <p>56 % des notes viennent des <i>Carnets</i></p>	<p>1. « On ne peut rien fonder sur l'amour [...] »</p> <p>2. « Ce vide, ce petit creux en elle depuis [...] »</p> <p>3. « 14 sept. 44. 'Nuit d'aveux, de larmes et de baisers. [...] »</p> <p>4. « Ce cœur plein [...] »</p> <p>5. « Elle avait une manière de répéter par trois fois [...] »</p> <p>6. « A ces moments-là, les yeux fermés [...] »</p> <p>7. « J'avais longtemps cru, à voir ces abandons [...] »</p> <p>8. « V : deux valeurs pour moi, la tendresse [...] »</p> <p>9. « Elle lui donnait des plaisirs de vanité [...] »</p> <p>10. « Quand j'ai un air de bonheur [...] »</p> <p>11. « Ce que me frappait dans cette deuxième [...] »</p> <p>12. « Je l'imaginai. Je connaissais</p>	<p>1. OC II, p. 1012</p> <p>2. Commence par « Roman » OC II, p. 1016</p> <p>3. Commence par « Roman », OC II, p. 1017</p> <p>4. OC II, p. 1017</p> <p>5. OC IV, p. 1072</p> <p>6. Commence par « Roman », OC IV, p. 1118</p> <p>7. Commence par « Roman », OC IV, p. 1142</p> <p>8. OC IV, p. 1162</p> <p>9. OC IV, p. 1071</p> <p>10. Commence par « M », OCII, p. 1121</p> <p>11. Commence par « Bûcher », OC II, p. 1124</p> <p>12. OC II, p. 1124</p>

	<p>ces matins [...] »</p> <p>13. « Une femme qui aime vraiment de toute l'âme [...] »</p> <p>14. « V : Comment pourrais-je être jalouse d'un être [...] »</p> <p>15. « Le monde croule [...] »</p> <p>16. « Il fallait qu'elle mourut. Alors commencerait une atroce [...] »</p> <p>17. « Au couvent Ophélie ! [...] »</p> <p>18. « Je cherchais le moyen de ne pas mourir de sa liberté [...] »</p> <p>19. « Ces moments où l'on [...] »</p> <p>20. « A force de l'interroger [...] »</p> <p>21. « Véra. Elle portait de robes chastes [...] »</p> <p>22. « Auprès de la plupart des femmes [...] »</p> <p>23. « J'aurais voulu l'arrêter dans le temps, à ce jour déjà lointain [...] »</p> <p>24. « Ce que je méditais de [...] »</p> <p>25. « Le bonheur chez elle [...] »</p> <p>26. « Il arrive toujours [...] »</p> <p>27. « Vieillir c'est passer [...] »</p> <p>28. « Il n'avait plus la force de l'aimer. [...] »</p> <p>29. « J. (et elle traduisait du même coup la vérité de X.) [...] »</p> <p>30. « Ses étapes – La petite fille sensuelle. La jeune [...] »</p> <p>31. « Découverte de l'amour [...] »</p> <p>32. « Il faut rencontrer l'amour [...] »</p> <p>33. « Il n'est une chose qu'on donne à un autre être [...] »</p> <p>34. « V. J'ai reconnu qu'il était vrai qu'il avait des êtres plus [...] »</p> <p>35. « On pouvait croire qu'elle [...] »</p> <p>36. « Elle me dit : Pourquoi [...] »</p> <p>37. « Sa grande culture et entrant de plain-pied dans les grandes [...] »</p> <p>38. « Bien des années après quand abandonnés à des fatigues [...] »</p> <p>39. « Dureté incroyable [...] »</p> <p>40. « Épigraphe au bûcher [...] »</p>	<p>13. OC IV, p. 1115</p> <p>14. OC IV, p. 1245</p> <p>15. OC IV, p. 1250</p> <p>16. Légèrement modifiée, OC IV, p. 1083</p> <p>17. OC IV, p. 1061</p> <p>18. Commence par « Roman », OC IV, p.1064</p> <p>19. OC IV, p. 1065</p> <p>20. OC IV, p. 1069</p> <p>21. OC IV, p. 1155</p> <p>22. Commence par « Roman », OC IV, p. 1072</p> <p>23. Commence par « Déjanire » OC IV, p. 1086</p> <p>24. OC IV, p. 1086</p> <p>25. OC IV, p. 1106</p> <p>26. OC IV, p. 1089</p> <p>27. OC IV, p. 1089</p> <p>28. Commence par « Roman », OC IV, p. 1136</p> <p>29. Commence par « Roman. M. », OC IV, p. 1114</p> <p>30. Commence par « <i>Le Premier Homme</i> : Les étapes de Jessica » OC IV, p. 1188</p> <p>31. OC IV, p. 1237</p> <p>32. OC II, p. 1118</p> <p>33. Commence par « Némésis », OC IV, p. 1158</p> <p>34. Commence par « M », OC IV, p. 1117</p> <p>35. Commence par « Roman », OC IV, p. 1136</p> <p>36. OC IV, p. 1191</p> <p>37. Recopiée de façon différente (M. sans grande culture) OC IV, p. 1214</p> <p>38. Commence par « Premier Homme » OC IV, p. 1236</p> <p>39. OC IV, p. 1236</p> <p>40. OC II, p. 1115</p>
Chemise « Le Bûcher Obscur à moi-même, etc. » 1% des notes viennent des <i>Carnets</i>	1. « Comme si au premier [...] »	1. OC II, p. 1084

3.2 Référence au numéro des pages des Carnets

Cahier III

p. 6 à	OC II p. 882-3	Notes sur l'Antiquité grecque et plusieurs notes sur la guerre entre 6 et 13
13	p. 888-9	« La guerre a éclaté. Où est la guerre ? »
15	p. 890	Une note sur la guerre « Qu'est que la guerre ? »
43	p. 913-4	Note sur Italie et Espagne / Notes sur « Don Juan »
49	p. 918-9	Note sur Florence et Athènes
50	p. 919-20	Note sur l'Algérie
51	p. 920-21	Note sur Alger (liée à celle qui apparaît dans la petite page d'agenda) L'odeur des fleurs.
56	p. 925	Note sur Faust et Don Juan/ Note sur les plages algériennes
67 à	p. 935-6	Notes sur l'Antiquité grecque
69	p. 937	Notes sur l'Antiquité grecque

Cahier IV

p. 15	p. 948-9	Note sur les 8 jours à la plage
23	p. 955	Note sur l'oubli (p.954) Note sur le Panelier
24	p. 956	Longue note sur la vie dans les gares
25	p. 957	Une petite note sur la création corrigée (Nostalgie de la vie des autres)
26	p. 958	Note sur le Panelier, note sur l'Enfance Pauvre
28	p. 959-60	Note sur Proust
29	p. 960	Note sur Proust
30	p. 961-62	Note qui commence par « Roman », note sur Spinoza
34	p. 964-65	Note sur l'amour, note sur le métier d'écrivain
35	p. 965-66	Notes sur l'automne, sur le métier d'écrivain, sur la jeunesse
36-37	p. 966-67	Note sur le dimanche
39	p. 969	Note sur l'hiver, note sur la maladie et sur l'Algérie
42	p. 971	Note sur le crime
52-3	p. 979-80	Note sur le sport, sur la maladie, sur l'hiver et l'Algérie

61	p. 986-87	Notes sur la Révolte
69	p. 993-94	Note sur Saint-Etienne
73	p. 997	Note sur Luxembourg
78	p. 1001-02	Note sur la maladie
100	p. 1021-22	Note sur le tank et sur Bob

Cahier V

p. 19	p. 1040-41	Note sur Création Corrigée, les deux juifs de Verdelot
22	p. 1043-44	Note sur Liesse
57	p. 1065-66	Note sur « Roman Justice », un plan pour le roman, manque sur la dactylo des Carnets, retrouvée dans le dossier du Premier Homme
69	p. 1077-78	Création Corrigée. Le personnage du terroriste. Ravenel.
73	p. 1081	Note sur Twinkle
78	p. 1037 ? 1039 ?	Note sur Thomas
89	p. 1094-95	Note sur le militant communiste
102	p. 1107- 1108	Note « Roman. L'homme qui est pris par la police politique », note sur le train d'occupation

Cahier VI

p. 9-10	p. 1119-20	Note sur la tante Gaby
28	p. 1057	Note sur l'amour
29, 30	1058-1060	Note « Roman » sur l'amour
36, 37, 38	p. 1064-66	Plusieurs notes qui commencent par « Roman »
58	p. 1087	« Roman. Personnages masculins »
64, 65	p. 1091-93	Note sur le camp, la pauvreté, Déjanire
66	p. 1094	Pierre et Marie
67	p. 1095	Note sur l'effacement de soi-même
71	p. 1100	Sur Lazarevitch et le groupe de théâtre

Cahier VII

p. 5	p. 1108	Augusta
6	p. 1109	Koltchak
9	p. 1112	Notes qui commencent par « Roman »
12	p. 1114	Notes qui commencent par « Roman »
21	p. 1122-23	Note sur P. Vianney et les jours de la Libération
21 bis	p. 1123	Note sur les rêves favoris
21 ter	p. 1124	continuation
23	p. 1125	Note « Roman » sous l'occupation
79	p. 1171-72	Note sur Guilloux et l'occupation
80	p. 1172	Note la mère de Martin du Gard et sur Stendhal
82, 83, 86	p. 1173-74	Mis à part dans le classeur du dossier